След в Истории

А. И. КУИНДЖИ

П. НЕВЕДОМСКИЙ, И. Е. РЕПИН

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В истории России трудно встретить сталь оригинальную и столь исключительно самобытную натуру, по выражению Репина «гения-изобретателя», однолюба, всю жизнь горевшего огнем любви к искусству и только искусству…

В детстве — сиротство и нищета, а под конец жизни — огромное состояние, которое он целиком отдал на нужды родного искусства, высочайшая художественная слава, блеск такого успеха, который выпал немногим русским художникам.

Книга рассказывает об истории жизни и творческом пути этого удивительного человека.

Предлагается широкому кругу читателей.

- М. П. Неведомский, И. Е. Репин
  -
  - М. П. Неведомский
    -
    - Глава I
    - Глава II
    - Глава III
    - Глава IV
    - Глава V
    - Глава VI
    - Глава VII
    - Глава VIII
    - Глава IX
    - Глава X
    - Глава XI
    - Глава XII
  - И. Е. Репин
  - И. А. Владимиров
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10

- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38

М. П. Неведомский, И. Е. Репин
А. И. КУИНДЖИ

Серия «След в истории»

М. П. НЕВЕДОМСКИЙ
И. Е. РЕПИН

А. И. КУИНДЖИ

М. П. Неведомский
АРХИП ИВАНОВИЧ КУИНДЖИ

А. И. Куинджи

(с фотографии 1870 г.)

Редко приходится биографу заниматься характеристикой столь оригинальной, столь исключительно самобытной натуры… Да и летописи искусства не часто отмечали на своих страницах столь странную и опять-таки исключительную судьбу, как судьба этого самоучки, этого, — по выражению Репина, — «гения-изобретателя», этого *однолюба,* всю жизнь горевшего огнем любви к искусству и только искусству…)

В детстве — сиротство и нищета и пастьба гусей, а под конец жизни — миллионное почти состояние, целиком отдаваемое на нужды родного художества. Первое прикосновение к краскам и кистям… при раскраске заборов, а затем — без помощи каких бы то ни было меценатов, покровителей, учителей и школ — завоевание такой художественной славы, блеск и шум такого успеха, какие немногим русским художникам выпадали на долю. И все это — созданное исключительно собственными силами, собственными руками… Архип Иванович Куинджи был, воистину, *кузнецом* своей судьбы. *«Сам-один»* — вот девиз и формула всего его творчества, как и всей его жизни… *Выковав* к 40-летнему возрасту свою славу и достигнув ее вершины при огромном спросе на его картины, при небывало напряженном интересе к нему публики, — он внезапно порывает всякое общение с нею. Нет больше выставок Куинджи. Ни одна картина Куинджи не поступает отныне в продажу. Он заточается в своей мастерской и втайне даже от ближайших учеников и друзей отдается усиленной работе, новым исканиям…

Анахорет-демократ, расходующий гроши на личную жизнь, — и щедрый жертвователь на дело искусства… Непримиримый там, где дело коснется его художественных убеждений, исполненный бурной энергии, властный, ни на вершок не сворачивающий с намеченного пути, — и мягко-сердобольный, снисходительный, нежный к людям и животным, особенно к страдающим, вечно готовый прийти на помощь чужому горю…

Таков был этот оригинальный человек… Целый клубок противоречивых на первый взгляд свойств, не вытекающих одно из другого, *неожиданных* биографических данных…

А если обратимся к чисто художественной роли и судьбе А. И. Куинджи, то и здесь мы натолкнемся на такие же неожиданности.

Он слагается духовно и выступает со своими первыми произведениями в годы расцвета нашего *реализма.* Литература, живопись, даже музыка, — все ставит себе целью приближение к действительности, жизненную правду и простоту. Архип

Иванович примыкает к кружку «передвижников», т. е. самых горячих бунтарей против ложно-классической рутины, царившей в Академии, самых беззаветных поклонников реализма. Но с первых же своих выступлений он, в сущности, прокладывает дорогу иному искусству, иной концепции: элементы импрессионизма, субъективизма у него налицо с самого начала, и именно из среды его учеников выйдут впоследствии пейзажисты-лирики, пейзажисты-романтики… Нет никакого сомнения, что он вполне чистосердечно принимал девиз реализма, «ученичества» у природы, что заодно со всеми своими современниками искал только *правды,* только приближения к действительности. Но эта правда, проходя сквозь горнило могучей индивидуальности художника, претворялась в ней…

Пожалуй, именно здесь, в этом эпизоде, в этом своеобразном «начале» художника, можно уже усмотреть некоторый ключ к той загадке, какую представляет собой вся фигура и судьба Архипа Ивановича. Не вскрывается ли, в самом деле, уже здесь та особенность, которая придает цельность его духовному облику, примиряет все кажущиеся противоречия, сводит воедино все «несовместимые», на первый взгляд, элементы?

Переполненность личным стихийным настроением — да разве это не кардинальная черта всей его фигуры? Разве каждый шаг, каждое движение и даже внешность и манеры: этот острый и прямой взор, эта закинутая назад большая львиная голова, эта твердая поступь коротких ног не свидетельствовали все о том же — об уверенной в себе силе его *я*, о целостности, о натуре, неизменно *верной себе?*.. И с юношеских лет это богатое стихийностью *я* всецело предано, всецело прилепилось к искусству. Это *я* слилось, спаялось с искусством… Личное существование и служение искусству стали чем-то единым и нераздельным. Эта редкая слитность, это *единство личности и дела жизни,* эта *двуединость* — вот основная характеристика Куинджи… А переполненность таким двуединым *я* — вот объяснение и *большой* его силы, а также и тех *маленьких* «человеческих» слабостей, о которых мне доведется заводить речь ниже…

Имя Архипа Ивановича должно войти в историю русского искусства как имя художника-новатора, затем учителя, создавшего целую плеяду выдающихся художников, и наконец, как имя общественного деятеля на пользу художественной молодежи и родного искусства вообще.

Предлагаемый очерк по содержанию своему распадается, естественным образом, на соответствующие отделы. А так как хронологически один род деятельности у Архипа Ивановича

сменялся другим именно в только что указанном порядке, то я начну с Куинджи-художника, затем перейду к Куинджи-преподавателю и члену Совета Академии, а закончу краткой историей возникновения созданного им общества художников, наименовавшего себя в его честь «Обществом имени А. И. Куинджи».

Само собой разумеется, что для сколько-нибудь интимного понимания этой крупной и такой многогранной и многоцветной фигуры необходимо прежде всего обратиться к биографическим данным, попытаться из них почерпнуть хоть какие-нибудь психологические наведения и указания. С изложения имеющегося в нашем распоряжении биографического материала я и начну.

Глава I
ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ

Биографический материал, которым мы располагаем, к сожалению, далеко не богат. Сам Архип Иванович не оставил никаких записей или дневников. Более того — даже переписки никакой не оставил: он, по-видимому, не признавал этого способа общения с людьми, почти ограничиваясь личной, устной беседой. Но относительно зрелой поры его деятельности у нас есть *живой* материал в виде устных рассказов и воспоминаний о нем, сообщенных нам близкими ему людьми, товарищами и учениками, и это в известной мере восполняет отсутствие материала писанного. Зато ранняя пора жизни Архипа Ивановича может быть освещена лишь довольно скудным светом. Для нее мы располагаем только отрывочными сведениями, которые удалось собрать на месте его родины художникам, членам «Общества имени А. И. Куинджи» (путем опроса его родственников и земляков)[1], да кое-какими штрихами, сообщенными со слов самого Архипа Ивановича, его вдовой Верой Леонтьевной Куинджи. Более полувека, отделяющие нас от эпохи детства и юности Куинджи, обычное у нас отсутствие того внимания к *реликвиям,* будничным даже подробностям бытия замечательных людей, какое уже давно проявляется в странах более высокой культуры, наконец, сам характер той общественной среды, из которой вышел Архип Иванович, — вот причины, которыми обусловлена скудость нашего материала.

Улица в Карасевке, где прежде был дом отца А. И. Куинджи
(Фот. С. М. Дудина)

Архип Иванович родился в 1840 году в семье сапожника Ивана Христофоровича, занимавшегося также и хлебопашеством, в городе Мариуполе[2].

Отец Архипа Ивановича умирает, когда ребенку идет всего шестой год. Вскоре вслед за ним умирает и мать и оставляет маленького Архипа круглым сиротой. Если до сих нор, живя в нужде, дети все же были обеспечены пропитанием на завтрашний день, то теперь наступает полная необеспеченность. Маленький Архип, лишившись родного угла, проживает частью у старшего брата Спиридона, частью у тетки. Он пасет гусей, собирает кизяки. Товаркой ему в работе и играх является девчурка Анастасия, по фамилии Дико. Возрастом она несколько моложе Архипа[3]…

Церковь в Карасевке, в которой А. И. был крещен
(Фот. С. М. Дудина)

По поводу этих ранних лет жизни Архипа Ивановича мне хочется отметить две вещи.

Первая — это психологический штрих, можно сказать — *вещий*… Уже тогда, пятилетний бутуз, но коренастый и мускулистый, он наводит страх на своих однолетков, товарищей по уличной жизни, когда им вздумается заняться обычным в этом возрасте мучительством над животными. Не один котенок и щенок были обязаны своей жизнью или здоровьем малышу Архипу: он не терпел этого мучительства, и только издали завидев его, мальчишки бросали свою жертву и разбегались. Таким образом, уже в пятилетием бутузе сказывается будущий «птичий доктор», изображенный на карикатуре Щербова (см. ниже), — уже тут проявляется и будущий покровитель всех слабых и нуждающихся, каким мы знаем его впоследствии… В полуденный час в стекла его мастерской в Петербурге будут потом стучаться голодные и больные голуби и вороны. И он будет вылезать на крышу, чтобы сделать перевязку пациенту; будет совершать хирургические операции (вроде трахеотомии и вставления трубочки в горло голубя), будет щедро отдавать свое время этой пернатой твари. Во всякие часы будут обращаться к

нему — в письмах, в личных просьбах — нуждающиеся, настигнутые бедой товарищи, ученики, знакомые и даже незнакомые, и никто не встретит отказа… Вечная готовность к самой широкой помощи ближним была одним из самых трогательных и характерных свойств Архипа Ивановича до самого конца. А началось это еще там — на обожженных солнцем улицах мариупольского предместья, когда, как говорится, его еле от земли было видно…

Сам Архип Иванович впоследствии объяснял следующим образом эту свою черту:

— С детства привык, что я сильнее и помогать должен…

Второе обстоятельство, важное для целей настоящего очерка, — характер пейзажа, развертывавшегося с детских лет перед глазами будущего искателя *световых эффектов,* будущего певца широких горизонтов и *просторов.*

Может быть, несколько рискованны эти столь обычные наведения, эти сближения основного настроения в творчестве того или иного художника с той ипостасью, с тем обликом, в которых мир впервые представал детской восприимчивой душе, нежному формирующемуся сознанию… Связь между пейзажем родины и творчеством художника бывает часто сложна до неуловимости, а иногда наблюдается даже действие *по контрасту:* питомцы каменных, одноцветных серых городов, как парижанин Жером или бостонец Уикс, или северяне, как наш Верещагин, устремляются душой к красочному востоку, к его экзотической радужности, яркости, прихотливой роскоши линий и тонов… Но про Куинджи можно сказать, что эта зависимость интимных влечений художника от окружающего пейзажа была прямая, положительная, а на мой взгляд — и неоспоримая.

Мариупольское предместье Карасу (или в русской переделке — Карасевка), где стоял, ныне исчезнувший, его родной дом, и где в доме брата или тетки проводил и дальнейшие годы детства маленький Архип, громоздится по краю крутого, живописного обрыва, а с этого обрыва открывается широкий вид на долину исторической реки Калки (Калмиус) и на море. Бессменно дежурящее в ясном небе южное солнце, залитая его тучами гладь хамелеона-моря, яркий свет, четкие тени, конкретная, четкая красота южного дня и пряные, томные, фантастические, дурманящие краски южной ночи — вот колыбель будущего Куинджи…

Кто хоть раз в жизни наблюдал восход солнца над южным морем, тот поймет, почему впечатлительный глаз южанина-художника устремится не к поискам нюансов и оттенков, не к переливчатому мерцанию переходящих один в другой тонов,

заинтересуется не гаммой красок, излюбленной, например, Монэ, а возлюбит именно яркие и простые, элементарные, мне хочется сказать — *космические,* основные тона, и к передаче их густоты и чистоты, их глубины или светящейся силы направит всю свою зоркость, все свои искания… Зрелище утреннего южного моря есть именно какое-то космическое зрелище, зрелище несложившихся еще, обособленных в своей первозданной яркости элементов, зрелище какой-то наивной, детской, но и ослепительно мощной нарождающейся силы…

Эта *элементарно-космическая* картина встает в моей памяти, когда я гляжу на произведения Архипа Ивановича — и ранних, и самых последних лет.

Впрочем, и своего рода влечение по контрасту небезызвестно было Куинджи. Некоторое время и этот солнцепоклонник станет вглядываться в чахлую природу нашего севера, в наши сумеречные дали — серенькое небо, серенькую воду, Ладожские берега, сделает попытку проникнуться поэзией нашего бледного севера. Но это, конечно, не его emploi: не здесь его достижения и наиболее плодотворные искания. Мне, впрочем, придется заняться этой темой ниже…

А пока вернемся к прерванной нити биографии нашего подростка-южанина.

Грамоте мальчик обучался на медные гроши, в «вольной школе» грека-учителя, который сам был еле грамотным, да и то лишь по-гречески. Учение продолжалось недолго, ибо ученик вскоре овладел всей премудростью учителя. Согласно рассказу господина Каракаша, за этим «введением» в науку последовало кратковременное обучение в городской школе. Господин Каракаш был школьным товарищем Архипа Ивановича и вспоминает, что наукам он обучался плохо, а рисовал постоянно. К одиннадцати годам мальчик поступает на службу к хуторянину Чабаненко, имевшему подряд по постройке церкви. Обязанность мальчика состояла в приемке кирпича. Жил он на кухне у Чабаненко. Последний также вспоминает о страсти мальчика к рисованию: он рисовал в книжках для приемки кирпича, рисовал и углем на стенах в кухне. Хозяева подчас призывали туда гостей полюбоваться этой наивной стенописью. В книжке «для кирпичей» появился, между прочим, произведший фурор портрет местного церковного старосты Бибелли…

От Чабаненко Куинджи переходит к хлеботорговцу Аморети, в качестве комнатного мальчика; обязанности его — чистка сапог, прислуживание за столом и т. д. Именно этот Аморети первый обращает серьезное внимание на художественные способности Архипа Ивановича, показывает его рисунки своему собрату по

профессии Дуранте. Последний советует юноше поехать, в Феодосию к Айвазовскому, уже знаменитому в то время маринисту, снабжает рекомендацией к нему. Архип Иванович является к Айвазовскому пятнадцатилетним юнцом, коренастым, толстым, застенчивым; на нем — рубаха и жилет, вытянутые в коленках короткие панталоны из грубой, в крупную клетку материи; на голове — соломенная шляпа… Таким он запомнился дочери Айвазовского, ныне — госпоже Рыбицкой… Пробыл он у Айвазовского недолго, два-три летних месяца. Жил на дворе, под навесом. В мастерскую его не пускали. Довольно распространенные слухи о поддержке, оказанной Айвазовским своему земляку, о первых шагах будущего художника под опытным руководством знаменитого мариниста — все это является чистейшей легендой. Собственно, со стороны Айвазовского руководство ограничилось поручением выкрасить забор и тереть краску для этой цели. Кое-какие указания в живописи давал Архипу Ивановичу лишь молодой родственник Дуранте — Феселер, копировавший картины Айвазовского и гостивший тогда у него. По свидетельству госпожи Рыбицкой, Куинджи очень смешил ее и сестер ее своей наивной застенчивостью. Потешались они и над его мазней, в которой сказывалось пристрастие к *элементарным, грубо-ярким* краскам…

По возвращении в Мариуполь Куинджи поступает ретушером к одному местному фотографу. По некоторым сведениям, проверить которые нам не удалось, вслед за работой у фотографа делается попытка завести собственную фотографию, причем средствами ссужают Архипа Ивановича его братья. Как бы то ни было, эта попытка, очевидно, кончается неудачей, предприятие на ноги не становится, ибо вскоре Архип Иванович опять оказывается ретушером-наемником у фотографа в Одессе.

1860–1861 годы застают Архиипа Ивановича уже в Петербурге. Что его привлекло сюда художество, надежда попасть в Академию — в этом не может быть сомнения… К сожалению, первая пора его столичной жизни является пробелом в нашем биографическом материале. Известно только, что и в столице он усиленно занимается рисованием, а временный заработок имеет от того же ретушерства. Вероятно, кое-какие «фонды» образовались из сбережений от скудного заработка в Одессе. А каков он был в те годы, этот заработок, можно судить по тому, что высшей цифрой, до какой достигало вознаграждение Архипа Ивановича в столичных фотографиях, были семнадцать рублей в месяц…

В эту пору Куинджи уже двадцать лет. Главу о его *детстве* и *юности* можно, следовательно, закончить на этом моменте

переселения в столицу. Упомяну в заключение, что от периода юности, от первых художественных шагов Архипа Ивановича сохранились лишь весьма скудные следы. Он уже писал красками в эти годы; но из написанных им картин в Мариуполе кое-как уцелело только две. Одна — у его брата, Спиридона Ивановича: сильно потрескавшийся холст, представляющий как бы первоначальный эскиз той «Татарской сакли в лунную ночь», за которую ему предложили впоследствии звание художника. Другая небольшая картинка находится у племянника Архипа Ивановича — Ивана Елевфериевича Золотарева: ее мотив — утро в горах — не встречается в дальнейших произведениях Куинджи. По отзывам видевших ее лиц, это чисто ученическая работа, представляющая лишь биографический интерес. У Спиридона Ивановича было целых четыре юношеских картины Куинджи, но хранились они на чердаке, и три из них погибли совершенно. Из рисунков юноши Куинджи упомянем о портрете отца его будущей жены, купца Шаповалова-Кетчерджи: эта работа относится к семнадцатилетнему возрасту Архипа Ивановича и сохранилась у госпожи Лосевич.

Глава II
АКАДЕМИЯ И ДЕБЮТЫ НА ВЫСТАВКАХ

Упорная мечта Архипа Ивановича о поступлении учеником в Академию художеств сбывается не сразу. Он держит экзамен и «проваливается»; через год держит вторично и опять — на этот раз из тридцати экзаменующихся *один* — оказывается отвергнутым: экзаменаторы находят неудовлетворительным его рисунок… Но не в характере Архипа Ивановича сдаваться и опускать руки перед препятствиями. «Сам-один» в своей каморке он усаживается за картину, ту самую «Татарскую саклю», о которой я уже упоминал. Картина довольно большого размера, аршина полтора в вышину и в аршин шириною, пишется с огромной усидчивостью. Все детали тщательно вырисованы. Общий колорит и самый мотив довольно внятно говорят о влиянии Айвазовского. Но в силе светотени, в решительности контрастов затененного берега на первом плане и светящегося лунным сиянием моря уже чувствуются более мужественные задатки… Да и мотив, конечно, лично пережитый и прочувствованный еще там, в Мариуполе, на родной круче Карасунского обрыва. Картина выставляется на Академической выставке в том же году, когда Куинджи потерпел фиаско на экзамене. И к чести Академии надо сказать, что она сразу присуждает автору звание неклассного художника. Однако юноша не соблазняется этим успехом. Он даже отказывается от звания художника и просит взамен его разрешения быть вольнослушателем. Просьба его не отклоняется, и давнишняя, упорная мечта осуществлена. В 1868 году Куинджи, наконец, в Академии…

В это время образуется кружок академистов-учеников. В него входят Куинджи, Репин, В. Васнецов, Макаров, Буров… Молодежь собирается по вечерам в кухмистерской «Мазанихи» на пятой линии Васильевского острова. Здесь идут бесконечные пламенные дебаты и споры об искусстве и его задачах. С особенным напряжением дебатируется вопрос *о гении,* даются всевозможные определения и разграничения понятий гениальности и таланта… Живой, увлекающийся Архип Иванович принимает, конечно, самое деятельное участие в прениях… Эта молодежь растет духовно почти предоставленная самой себе, если не считать знакомства Репина с очень интеллигентным кружком братьев Праховых, у которых он встречает представителей литературного и ученого мира. Вопросы искусства у Праховых также не на

последнем месте… Отраженным путем, через юношу Репина, некоторое влияние этого кружка просачивается и в кухмистерскую «Мазанихи»…

Куинджи бедствует, перебиваясь с хлеба на квас. Единственный заработок доставляет ему все то же ретушерство. Но, по словам И. Е. Репина, ни разу в самые тяжкие дни материальной нужды никто из товарищей не слышит от Куинджи ни одной жалобы, ни одной ноты уныния… Какая-то сосредоточенная, пролетарская гордость замыкает ему уста… В один прекрасный день Куинджи исчезает из Академии; не видно его и у «Мазанихи». Все недоумевают, считают его уехавшим на родину. Это недоумение длится около года.

По истечении этого времени является однажды в Академию Буров:

— Братцы, а ведь Куинджи здесь… Я его разыскал!..

— Что? Где? Как?

Оказывается, Буров, зайдя случайно в одну фотографию, застал там Архипа Ивановича в качестве заведовавшего позами, фоном и т. д.

Виктор Васнецов отправился тотчас по указанному адресу и не без некоторого труда, но уговорил все же упрямого «грека» вернуться к живописи, к товарищеской среде…

Вскоре Куинджи начинает выставлять на выставке в Академии. В 1869 году в прессе уже отмечена его небольшая картина «Рыбачья хижина на берегу Азовского моря». Мотив — опять привезенный из дому, с берегов родного моря, но уже *наполовину затененный*… Ровный, заросший степною травою прибрежный луг, на нем — одинокая белая хатка с тростниковой крышей, вокруг нее — мирно пасущиеся гуси… Тяжелая туча застилает солнце, и тень от нее покрывает ближайшую к зрителю часть степи; дальше степь еще золотится, ярко сверкают на ней освещенные солнцем белые птицы. Слева темными валами плещет морской прибой, а на горизонте качается мачтовое судно…

На той же выставке 1869 года фигурировали: «Исаакий при лунном освещении» и «Буря на море при солнечном закате». Затем следуют: «Вид реки Нальчика» и представленная на соискание звания классного художника первой степени в 1872 году «Осенняя распутица»[4]. Последняя уже отмечается в прессе, как «самобытная вещь, обнаруживающая большое чутье к явлениям северной природы». Мотив картины таков: глубокая осень, сырость и холод. На дороге, размоченной дождями и изборожденной глубокими колеями, остановилась телега. Женщина с мальчиком еле волочат ноги по скользкой и вязкой

земле… В воздухе — волнующаяся дымка снежной пороши… Желто-серые унылые тона говорят о смерти природы, дают ощущение надвигающейся зимы…

«Осенняя распутица». 1872 г.
(Собственность Общества имени А. И Куинджи)

В 1873 году на конкурсной выставке в «Обществе поощрения художеств» Куинджи выставляет картину «Снег», изображавшую бор, густо занесенный снегом. Премии он не получил. Но та же картина была вскоре выставлена на Лондонской международной выставке, и молодой, никому неведомый русский пейзажист получил за нее бронзовую медаль. (Выставка происходила в 1874 году).

Как видите, наш южанин как бы начинает *изменять* родному пейзажу, как бы покорен севером… О том же говорит и следующая картина 1873 года «Вид на о. Валааме», отправленная Академией на Венскую выставку: болото, лес вдали, мгла, сырость; в центре картины — две березы, и белизна их стволов ярко выделяется на темном фоне леса, сверкает среди окружающих сумеречных тонов…

В ту же пору пишется и другой небольшой вид — «Ладожское озеро» — из мотивов той же северной природы, где художник, передавая впечатление величаво-сурового покоя и тишины, между прочим, старается овладеть аффектом каменистого дна озера, просвечивающего сквозь воду[5].

По поводу этой вещи позднее, в 1883 году, разыгрался эпизод, в то время поднявший изрядный шум в художественном мире. Для нас теперь он имеет значение лишь в качестве

образчика той страстности, которой всегда был преисполнен Куинджи. В тот год, когда писалось «Ладожское озере», соседом по квартире с Архипом Ивановичем был маринист Судковский. Лет через десять Судковский выставил картину «Мертвый штиль», где повторялся найденный Куинджи мотив просвечивающего сквозь воду каменистого дна… Куинджи объявил ее плагиатом. Он разошелся с Судковским, с которым до тех пор дружил, и настоял на том, чтобы Суворин (в газете которого появилась статья Вагнера, ставившая картину Судковского «рядом с лучшими произведениями Куинджи») написал статью в защиту авторского права на художественное открытие. Он даже свозил в этих видах Суворина на квартиру к собственнику картины (которому она, к слову сказать, досталась всего за 100 рублей)…

Другие газеты выступили на защиту Судковского. Художники Крамской, Максимов, Волков, Репин напечатали в «Новом времени» письмо в редакцию с заявлением, что картина Судковского «прямо заимствована» у Куинджи…

По существу, Куинджи мог быть и правым. Но во всей этой истории, в той горячности, с которою он отстаивал свое «первенство», сказался, конечно, прежде всего присущий ему «неистовый» темперамент.

Иллюстраций на тему о «неистовости» А. И. Куинджи из всех периодов его жизни можно было бы привести десятки. Я ограничусь здесь следующими наиболее характерными анекдотами о *молодом* Куинджи, из которых первые два мне сообщены И. Е. Репиным, а третий — Е. Е. Волковым.

Зайдя однажды к Крамскому, Куинджи застал его сыновей за уроком математики. Репетитор объяснял сложную алгебраическую задачу на решение уравнений. Куинджи попросил объяснить и ему.

«Оставьте, Архип Иванович, все равно не поймете!» — возражает Крамской. Но тот не унимается: «Позвольте! Это… я — человек… и потому все могу понять!..» И Куинджи настойчиво требует, чтобы репетитор «рассказал» ему задачу. Тот рассказал и написал на бумажке ряд формул. Архип Иванович, никогда не прикасавшийся к математике, взял бумажку с собой, просидел над нею ночь, а наутро, торжествующий, явился к Крамскому: задача была решена…

В другой раз он попал на каток и, впервые в жизни надев коньки, сразу стал скатываться с горы. Упал раз и изрядно расшибся, но поднялся опять на вышку и покатился — и снова упал. В этом случае он, впрочем, спасовал перед силой вещей: третьей попытки уже не делал…

Может быть, еще более характерен и более, так сказать,

«символистичен» третий факт, относящийся к моменту, к которому я сейчас перейду — к эпохе участия Архипа Ивановича в передвижных выставках. Он всегда сам устанавливал свои картины, тщательно соображая условия освещения, соотношение с цветными пятнами соседних картин и т. д. На одной из выставок в Академии наук, еще до открытия ее для публики, по рассказу Е. Е. Волкова, Архип Иванович так повернул свою картину, что она отбрасывала тень на ближайших соседок… Секретарь выставки в отсутствие Куинджи распорядился переставить картины… И, Бог мой! — какая на следующий день разразилась буря, когда пришедший на выставку Архип Иванович заметил это «самоуправство». Великого груда стоило товарищам урезонить и успокоить расходившееся стихийное *я*…

«Вид на о. Валааме». 1873 г.
(Третьяковская галерея)

Эпизод, если хотите, опять мелкий, но далеко не лишенный интереса… Что сказывалось здесь, какая черта психологии? Быть может, болезненное, мелочное самолюбие и честолюбие? Быть может, безмерный эгоизм, игнорирующий интересы товарищей? — О, конечно, и честолюбие, и самолюбие, но только отнюдь не болезненные и не мелочные… У натур, подобных Куинджи, это страстное отношение к себе и, быть может, еще в большей мере, к продуктам своего творчества постоянно выражается в такой элементарно-непосредственной форме. Там, где другие, не менее честолюбивые, усилием воли подавляют свои чувства, прячутся и помалкивают, эти люди стихийного *я* — без всяких зазрений, с ребяческой непосредственностью выкладывают все наружу… Отчасти обладал подобным буйным

«честолюбием» и Верещагин, хотя у него оно осложнялось иными чертами, совершенно чуждыми Архипу Ивановичу. Конечно, здесь сказывается отсутствие полировки и «социабельности», даваемых воспитанием, культурой. Но еще сильнее сказывается иное: то переполненное своей стихийностью *я,* о котором я говорил выше, как об основной черте в фигуре Куинджи… Вот главный источник этого буйного «эгоизма», вот объяснение *маленьких слабостей,* подчас крайне тяжелых для окружающих, но почти неизбежных в фигурах подобного типа. И повторяю: первооснова этих свойств является, в то же время, и источником их силы, их мощи…

Закончу речь об этом начальном периоде жизни и творчества Куинджи небольшим резюме. Я отметил характер тех мотивов, которые занимали его в этот период, упомянул мимоходом о видимом *пленении* его нашей северной природой… Вот на этой стороне дела мне хочется остановиться. Чем объяснить это пленение, эту измену прирожденным вкусам, с детства воспитанным устремлениям? Точно ли сказывалось здесь своего рода влечение *по контрасту,* вопрос о котором я поднимал в начале очерка?..

В ряде произведений Куинджи этой ранней поры уже можно видеть и развитие таланта, и технический прогресс, который я отмечал. Этот прогресс констатировался и прессой того времени. Уже тогда, и вполне справедливо, пресса начинает подчеркивать и отличие Куинджи от большинства пейзажистов — его сверстников и предшественников, противопоставляя его лирическую сочную живопись суховатому, тщательному рисунку Клодта и объективизму «лесовика» Шишкина. Критика совершенно правильно сближает Куинджи с родоначальником нашего paysage intime Саврасовым и с гармоничным, исполненным музыкальности Васильевым, много обещавшим талантом, столь рано похищенным смертью… В *лирической* струнке, бесспорно, сказывалась уже индивидуальность Архипа Ивановича. Но сказывалась далеко не ярко, словно заглушенная. Но звучала эта струна как бы под сурдинкой… Манера далеко еще не определилась: в ней можно усмотреть элементы, общие пейзажистам того времени, и что-то нерешительное в ней чувствуется, не договаривающее до конца…

Я склонен думать, что в эти ранние годы Архип Иванович переживал довольно сильное влияние окружающей среды, господствовавших среди художественной молодежи вкусов и стремлений. Ведь именно в эти годы росло и все выше поднимало голову направление «передвижничества». А наряду с реализмом, в credo этого направления входила идея *народности* и даже *народничества.* Народническими идеями жила тогда вся

интеллигенция. Народническое настроение почти безраздельно царило в художественной литературе. В эстетику этой эпохи естественно и неизбежно входили элементы того «опростительства», гениальным выразителем и трагической жертвой которого, за вторую половину своей деятельности, явился Лев Толстой, а под влиянием его и художник Н. Н. Ге… Приближение к народной крестьянской, *сельской* простоте, известный аскетизм, пренебрежительное отношение к внешним формам и стилю, тяготение к грустным, суровым, серым тонам, избегание всего экспансивно-яркого, радостного, красочного — все это явилось в эстетике той эпохи не только в качестве реакции на «прихорашивание натуры», пропагандируемое Академией, не только в виде возражения на изолгавшийся и давно исчерпавший свое содержание «ложный классицизм»: *аскетическая тенденция* вытекала непосредственно из самого *духа эпохи,* была органическими, живыми нитями связана с господствовавшей идеологией. Умный и тонкий художник Н. И. Крамской, духовный вождь «передвижничества», был убежденным ее адептом. И, разумеется, все «товарищи» были подлинными товарищами ему в этой области…

Архип Куинджи. «Лунная ночь на Днепре». 1880.
Государственный Русский Музей, Санкт Петербург, Россия.

Вот эту-то эстетику, возводившую в принцип лишь реалистические сюжеты и мотивы, причем под таковыми

разумелись сюжеты и мота вы *будничные,* «серенькие», — вот эту-то нарождавшуюся тогда школу искусства я и склонен считать тем властителем, в угоду которому временно изменил солнцу юга — а значит, отчасти и самому себе — наш при рожденный солнцепоклонник… Он, по-видимому, проникался господствовавшей тенденцией и, подобно остальным, а по бурности своего темперамента даже решительнее остальных пейзажистов наших, сосредоточивался на буро-серых тоннах, унылых мотивах и писал не залитые солнцем степи и море, а залитые дождем болотца, дороги, деревни…

Мне думается, если временно и полонила Архипа Ивановича наша северная природа, если и затягивали его ее бездонная грусть и тихая, робкая элегическая красота, то все же в гораздо большей степени сказывалось на нем другое пленение — *пленение эпохой передвижничества.*

Не надо, однако, воображать, что пленение это отражалось сколько-нибудь угнетающим образом на его самочувствии, на его настроении.

К небольшому, только что сделанному *резюме* мне хочется прибавить несколько черточек, дающих понятие именно о душевном настроении нашего художника в эту начальную его пору, в эти годы его первых дебютов… По отзывам близких ему в то время лиц, он в эти годы преисполнен веры в себя, преисполнен надежд… Избыток энергии брызжет из всех пор его существа… Именно такой юношеской энергией, смелыми мечтами, верой в себя веет и от облика Куинджи на фотографическом портрете, приложенном к настоящему изданию и относящемся к описываемой эпохе… В эти годы Куинджи разговорчив и общителен, неизменно весел, является «запевалой» на каждом сборище, в каждом кружке, великолепным товарищем, с душой нараспашку… Е. Е. Волков рассказывал мне об одной особенно памятной для него ночи, проведенной с Куинджи в петербургском «Барбизоне» — на Лахте, в деревне Дубках. «Барбизону» этому положено было основание еще в начале 60-х годов, когда выезжали сюда на этюды взморья пейзажисты старшего поколения: Дюкер, Шишкин, Орловский, Мещерский, Суходольский[6]. В 1872–1873 годах здесь же, у красивой и разбитной молочницы-чухонки, поселились приехавшие на этюды Е. Е. Волков и Н. Е. Маковский. Однажды вечером появляется компания молодых художников: Барков, Илимов, Куинджи. Переночевали все в сарае на сене. Утром прилежно работают, причем здесь А. И. делает свой единственный, по его словам, пейзажный рисунок с натуры, зарисовывая карандашом лодку, причаленную к берегу… К вечеру молодежь располагается возле

дома, перед которым стоит огромная ветвистая сосна. Поглядывая на нее, решают, что влезть на нее трудновато и даже едва ли возможно… «Что? Нельзя?» — раззадоривается тотчас Куинджи, вскарабкивается на самую верхушку и усаживается на сгибающейся под его тяжестью ветке. «Упадешь, слезай!» — «Нет… это… здесь хорошо: Петербург видно»… Пыхтя, весь мокрый, спускается Архип Иванович на землю и в одной рубашке и брюках укладывается тут же под сосной на росистую траву, чтобы «остыть»… И ничего не делается с его железным организмом, не знающим, что такое простуда… А затем ночью, на сеновале, он так оживлен, как никогда: так и сыплет остротами, шутками, мастерски рассказывает бесконечный ряд анекдотов из малороссийского быта, почти родного этому южанину… Вся ночь проходит при раскатах веселого, беззаботного, юношеского смеха…

Рисунок из альбома А. И. Куинджи
(Собственность Общества имени А. И. Куинджи)

Глава III
ЭПОХА «ПЕРЕДВИЖНИЧЕСТВА»

С 1874 года Куинджи начинает выставлять свои картины на «Передвижных выставках» — сначала в качестве экспонента, т. е. постороннего, случайного гостя, произведение которого, чтобы попасть на выставку, должно пройти через жюри членов «товарищества», а вскоре, в 1877 году, входит в «товарищество», как полноправный его член.

Я уже указывал, что все молодое, жизнеспособное, талантливое устремлялось в те годы именно сюда, к «товариществу»… Передвижникам удалось действительно нащупать и выразить основной нерв художественной жизни, художественных исканий того времени. В течение 15-летия, с 70-го года до середины 80-х годов, выставки их привлекали всеобщее внимание, возбуждали массу толков в печати и обществе, — словом, являлись, несомненно, очагом и центром художественного воспитания, выполняли огромную эстетическую миссию. Кто пережил те годы, тот помнит, с каким нетерпением ожидалось приближение весны и какой подлинной «первой ласточкой» являлась передвижная выставка, приуроченная почти всегда к марту или апрелю месяцу. Это был единственный серьезный художественный праздник в году. Конкурировали с передвижными выставками только академические; но все симпатии общества были решительно на стороне первых, да и застывшая, затхлая атмосфера Академии сказывалась ощутительно на ее выставках, и параллельно с расцветом, качественным и количественным ростом передвижных выставок, академические бледнели и хирели, оскудевая даже в смысле численности экспонируемых картин…

«Курса» академического Куинджи, конечно, не прошел. Он дошел только до *натурного* класса. Отрицание Академии стояло тогда в воздухе, и он, бросив Академию, примкнул к *диссидентам*-передвижникам.

Что же именно влекло сюда Куинджи? Какие черты передвижничества составляли вообще его притягательную, жизненную, *историческую* силу?

На мой взгляд, А. И. по самым основным устремлениям своим был истинным сыном своей эпохи. В глубине его теоретических взглядов на искусство прочным пластом, на всю жизнь, залегли те самые принципы, которыми жило и передвижничество. Вот почему мне придется для характеристики

эстетического миросозерцания А. И. сделать небольшую экскурсию в историю нашей живописи 70-х годов, — тем более что ни письменных материалов, ни устных сообщений, сколько-нибудь подробно освещающих взгляды А. И. на художество в те годы, до которых я довел свой очерк, мне добыть не удалось.

Наши критики, писавшие о нарождении передвижнического реализма, останавливались, по преимуществу, на двух мотивах: на борьбе с академической рутиной и ложноклассическим идеализмом — с одной стороны и на *национальном* характере новой школы, в противоположность космополитическому направлению, доселе царившему — с другой. И тот и другой мотив, спору пег, очень характерны для нашей зачинавшейся тогда самостоятельной художественной школы. Но мне бы хотелось поглубже заглянуть в интимную основу движения, а это значит — поставить его в связь с господствовавшим в то время строем идей и общественным движением.

Архип Куинджи. «Дубы». 1880–1982.
Государственный Русский Музей, Санкт Петербург, Россия.

Начавшееся с сороковых годов нарождение общественной среды — среды «партикулярных» людей, *интеллигенции,* в самом широком смысле этого слова — быстро превратило нашу литературу из искусственной и подражательной в литературу общественную, самобытную и жизненную. Виссарион Белинский — своей вдохновенной проповедью, Гоголь — своими картинами русской жизни крестили эту литературу в купели *действительности,* реализма, служения жизни. Народившаяся только что интеллигенция как бы искала путей и вех и жаждала итогового изображения жизни, чтобы приниматься за деятельное жизнестроительство…

Литература более доступна массе, более демократична, чем пластические искусства, в смысле дешевизны удовлетворения спроса на нее. Народившаяся у нас новая литературная школа, служившая делу только что народившейся интеллигенции, и поддерживалась ею, интеллигенцией. Впервые на Руси создалась целая серия демократических журналов — от «Телеграфа» и «Телескопа» до «Отечественных записок» и «Современника». В них начинали Некрасов, Тургенев, Островский, Достоевский, потом Щедрин, Успенский; через них, словом, прошла почти вся лучшая художественная литература этой эпохи мощного расцвета ее…

«На Валааме». Этюд. 1873 г.
(Собственность Общества имени А. И. Куинджи)

С пластическим искусством дело обстояло совсем иначе. Произведения пластики идут в музеи да к немногим частным лицам из имущих классов. И еще малочисленная, демократическая общественная среда не могла материально поддерживать наших живописцев и скульпторов. Да и интерес к пластике был в еще зачаточном состоянии: общественно-литературные вопросы стояли на первом месте. Очередь до пластики дошла поэтому лишь на 20 лет позже… Целые

десятилетия, до 1863 года, Академия невозбранно чеканила своих питомцев по штампу официальной школы, и только в этом году 14 смельчаков — будущая «артель», зародыш «товарищества» — отказываются писать на заданные темы, лишают себя добровольно золотой медали, права на поездку за границу и обрекают себя на все случайности «партикулярного», независимого служения искусству…

Интересно отметить, что параллельно и одновременно с Пушкиным и Гоголем у нас и в области пластики нарождаются явления, ничего общего не имеющие с официально культивируемым искусством, как Иванов и Федотов, которых в известном смысле можно назвать родоначальниками нашей реалистической школы. Но эти яркие, гениальные вспышки глохнут и гибнут в своем трагическом одиночестве, лишенные сочувственной атмосферы… Впрочем, и в 60-е годы молодые новаторы вряд ли пробили бы себе так скоро и успешно дорогу, не вызови назревший интерес к живописи, отдавшейся *общественному служению,* такого нового у нас явления, как коллекционеры из купечества, — не появись у передвижничества такого преданного и умного друга, как создатель московской галереи П. М. Третьяков…

Таким образом, передвижничество было у нас первым ростком искусства *общественного* по своему характеру, — искусства, пустившего уже корни в жизнь, — искусства, освободившегося от официальной опеки, выбравшегося на вольный воздух из казенной оранжереи… Отсюда и проистекал горячий антагонизм между ним и академизмом, в этом и коренилась причина столь яростного взаимного отрицания. Здесь столкнулись лицом к лицу два принципа: искусство, как предмет для украшения, искусство, порабощенное единственным его потребителем — администрацией и знатью, и искусство общественное, свободно выражавшее умонастроение, стремления и вкусы интеллигентных слоев нашего общества… И ненависть к Академии, как к чему-то принципиально отрицательному и гибельному для искусства, долго жила в душах инициаторов передвижничества, а у иных, как у Ярошенко, продолжалась до самого конца их дней. Мы ниже увидим, как отразилось это настроение передвижников на судьбе Архипа Ивановича…

Но этого мало: новая школа еще была проникнута живым демократическим духом. Воспитанные на «Современнике» и «Отечественных записках» главари школы, как Крамской, стремились и в художестве служить тем же целям, которым служила народническая литература. В письмах Крамского, — заговаривает ли он об европейском искусстве или мечтает о

судьбах нарождающейся русской школы, — везде сказывается демократ-народник, отрицательно относящийся к буржуазному духу, пропитывающему искусство Запада, призывающий искусство к служению массам, к служению жизни…

Приведу очень характерное полемическое место из письма Крамского к Репину, отстаивавшему французское искусство. Письмо помечено 1875 годом[7]:

«Фортуни — на Западе явление совершенно нормальное, понятное, хотя и не величественное, а потому и мало достойное подражания. Ведь Фортуни есть, правда, последнее слово, но чего? — Наклонностей и вкусов денежной буржуазии… Разве вы не видите, что вещи, гораздо более капитальные, оплачиваются дешевле? Оно и быть иначе не может. Разве Патти — сердце? Да и зачем ей это, когда искусство буржуазии заключается именно в отрицании этого комочка мяса: оно мешает сколачивать деньгу; при нем неудобно снимать рубашку с бедняка посредством биржевых проделок… Долой его, к черту!.. Давай мне виртуоза, чтобы кисть его изгибалась, как змея, и всегда была готова догадаться, в каком настроении повелитель…»

Что касается Куинджи, то *демократическая* закваска осталась в нем на всю жизнь. Политике, социальным вопросам, *теоретизации жизни* вообще он был чужд. Но в личном обиходе, в отношении к ученикам, во всех вкусах и симпатиях он до конца оставался именно демократом, даже с аскетическими наклонностями. Но об этом ниже…

Художественный критик В. В. Стасов, с самого начала явившийся поклонником и энергичным ратоборцем передвижничества, со свойственным ему пылом доводил «гражданское» направление до крайности. Он не только требовал общественного содержания от картин, но и прямой тенденциозности. Так, даже у «отца нашего реализма» Федотова он особенно ценил такие картины, как «Чиновник, получивший первый орден» или «Сватовство майора», и считал сентиментальной и бессодержательной чудесную «Вдовушку». Но Крамской, например, не только не написал ни одной тенденциозной картины, но и теоретически высказывался совершенно не по-стасовски. Он был всегда против «направленства» и тенденции; он только считал, что искусство вправе трактовать идейные сюжеты, и полагал, что именно русское искусство не может от них отворачиваться:

«Стараться о смысле, искать значения, — говорил он в одном из писем к Репину, — значит насиловать себя: вернейшая дорога не получить ни того, ни другого. Надо, чтобы это лежало натуральным пластом в самой натуре. Надо, чтобы эта нота

звучала естественно, не намеренно, органически. Оно так, и баста. Не могу иначе. Мир для меня так окрашен!.. Я утверждаю, что это в славянской натуре. Я утверждаю, что в искусстве русском черта эта появилась гораздо раньше, чем было выдумано «направление…».

И Крамской, конечно, был прав: дело было не в направлении и школе, а в настроении всей интеллигенции, всей лучшей литературы того времени, — настроении, охватившем и художественную молодежь.

Об этом свидетельствует самый успех передвижников не только в столицах, но и по всей провинции. «Передвижение» первых выставок по городам, можно сказать, было сплошным триумфальным шествием. Все газеты и журналы, от лучших столичных до самых серепьких захолустных, слагали в честь выставок один сплошной гимн. «Воспитательная цель», «бездна материала для наслаждения и поучения», «в высокой степени почтенное предприятие», «эффект полнейший, замечательные по экспрессии картины» — вот какими отзывами-откликами встречала пресса 70-х и начала 80-х годов зарождавшуюся самостоятельную школу нашей живописи…

Огромный и, можно сказать, роковой для художества вопрос об «идейном» и «чистом» искусстве до сих пор не получил у нас окончательного решения, хотя оно уже и проступает все более ощутительно в современных дебатах на эту тему… Принципиально и теоретически вопрос должен и может быть разрешен совершенно не в той плоскости, в которой — по традиции, восходящей к 40-м еще годам — его у нас ставили и до сих пор часто ставят.

Нет никакого сомнения, что «обязательств» общественного служения налагать на искусство нельзя. Это суживает его задачу, лежащую в области гораздо более общих вопросов. Интуитивное познавание мира — вот задача художественного творчества. Налагать на него какие-нибудь специальные обязательства — это значит налагать и запреты, т. е. цепи. А именно абсолютная свобода интуиции есть первичное условие истинного творчества и главный залог достижений. Но ведь и поклонники *чистого искусства* налагают запреты не менее строгие, куют цепи не менее тяжкие. И они отрицают свободу искусства, и они суживают его область… Почему человеческая жизнь, во всей ее многосторонности, и в частности, общественная жизнь не должны быть объектом художественного воспроизведения? Существо дела в том, чтобы не преобладали *рациональный* замысел и умысел, чтобы художественное творчество, имеющее своим коренным источником *иррациональные* элементы нашего *«я»,* черпало в этом

источнике — это во-первых. А во-вторых, чтобы концепция *соответствовала тому роду искусства,* к которому относится создаваемое произведение. То ощущение «насилия» над волей зрителя, то напряженно-искусственное настроение, какое дают большинство картин на идейные и особенно на гражданские темы, чаще всего обусловлено не отсутствием искренности их авторов, а нарушением этого основного правила, я готов сказать — *закона* художественного творчества.

Лучшая иллюстрация к моей мысли — это произведения Вирца, дающие ощущение именно сплошного *насилия над зрителем,* а наряду с ними такие вещи, как «Июльские дни» Делакруа или символика Уотса, совершенно свободные от этого греха…

Живопись, нарушившая свои границы и забравшаяся в область публицистики, даст нам такие «тенденциозные анекдоты», как пукиревская «Свадьба» или перовская «Проповедь в сельском храме»; только литературным, а не живописным средствам поддается такой мотив, как «Всюду жизнь» Ярошенко… Но полны *содержания* (а не «анекдота»!) такие создания передвижнической школы, как исторические картины Сурикова «Меньшиков в Березове» или «Боярыня Морозова», — эти единственные у нас *зрительные* итоги целых эпох, эти проникновения в самую душу истории… То же можно сказать о «Тайной вечере» Ге, отчасти о его же «Петре и Алексее»… Именно эти картины, при всем их типическом для семидесятнической полосы настроении, при всей *мужицки*-простоватой их технике и концепции — а, пожалуй, даже именно благодаря такой концепции — останутся вечными памятниками нашего искусства, неумирающими первыми словами только что народившейся тогда национальной русской школы…

«Ладожское озеро». 1873.
Государственный Русский Музей, Санкт Петербург, Россия.

Говоря на современном языке, *религиозное* начало в искусстве, начало углубленного миро- и жизнеощущения, то устремление к синтетической идее, которое конкретизируется в каждом истинном создании искусства, есть не только допустимая, но глубоко плодотворная, жизнетворная и необходимая вещь. Наличность ее в искусстве поднимает его на высоту подлинного *орудия познавания мира,* превращает художественное произведение в ступень этого познавания, придает ему неувядающее значение…

Именно *религиозного* характера, — употребляя этот термин не в мистическом, а в самом широком смысле слова, — требовали от живописи люди 70-х годов. Именно с высоты этих требований относились они отрицательно к европейскому «буржуазному» искусству, лишенному «содержания» или «нерва», как выражался в своих письмах Крамской.

Беда их состояла лишь в том, что самая *религия жизни,* ими исповедуемая, была слишком пропитана аскетическим *морализмом,* что *синтез,* которым они жили, был слишком узок и не вмещал некоторых, горячо ныне признаваемых, ценностей… Но это, конечно, была *вина эпохи,* а не личностей и не «школы»…

Там, где люди 70-х годов только *высказывались,* мы теперь видим проповедь и умысел. С нашей современной точки зрения, многие из передвижников грешили и тенденциозностью, в духе литературы того времени, и особенно часто тем смешением специфических областей и нарушением пределов различных родов искусства, о котором я только что говорил…

Религиозным отношением к своему искусству был проникнут и Куинджи. Творя в области пейзажа, — казалось бы, нейтральной в споре между поклонниками чистого и идейного искусства, — он, однако, в основе своих воззрений был типичный передвижник.

Очень характерен в этом отношении отзыв Архипа Ивановича о Мариано Фортуни, который я здесь передам со слов И. Е. Репина. В бытность их обоих в Париже в 1875 году, при повальном увлечении парижан мастерством Фортуни, посмертная выставка которого была устроена именно в этот момент, Куинджи высказывал полное недоумение перед этими восторгами:

— Да что в нем находят? — говорил он. — Ведь он *играется* только…

Слащавая виртуозность, свойственная Фортуни, была совершенно чужда суровой душе молодого русского новатора… Для Куинджи искусство никогда не было *игрой;* игра искусством была в его глазах тяжким грехом. И этот взгляд он сохранил до могилы.

Напомню приведенный мною выше отзыв о Фортуни, сделанный Крамским: он считал его типичным представителем «техницизма», именно по его поводу заговаривал о виртуозе, «кисть которого изгибается, как змея, и всегда готова догадаться, в каком настроении повелитель», т. е. буржуазная масса зрителей и «потребителей» искусства…

Мы видим полную, интимную entente cordiale между нашим молодым пейзажистом и духовным вождем передвижничества…

Другой, более частной, но отнюдь не второстепенной задачей

передвижничества было создание *национального* искусства. Если пробуждение национального самосознания в народе и обществе надо отнести к эпохе Отечественной войны, если вскоре после нее появляется Пушкин, чтобы создать самый язык русской поэзии и проложить пути для художественного выражения национального мироощущения, то через сороковые годы и вплоть до 60-х идет crescendo эта созидательная работа русской литературы, а в 60-е годы осуществление великой социальной задачи уничтожения рабства и следовавшая затем «эпоха великих реформ» порождают не только расцвет национального чувства, но даже приводят к *мессианству* и самобытничеству, к преувеличенным надеждам на возможности, заложенные в русском народе, в русском племени. От русского крестьянина интеллигенция, идя по стопам Герцена, ждет нового слова, долженствующего спасти и обновить дряхлеющий мир Европы. В сохранившихся у нашего крестьянства бытовых особенностях, в общинном строе, в артельном начале интеллигенция усматривает оплот своих надежд на более легкие и быстрее приводящие к цели пути развития. Эти бытовые особенности становятся тем «каменным фундаментом», на котором, — я заимствую образ Ибсена, — строится «воздушный замок» интеллигентской идеологии…

Народническая идеология, постепенно видоизменяясь, усложняясь, включая в себя все большее число *критических* поправок и оговорок, но незыблемая в основных своих чертах, доживает до самых 80-х годов.

Отсюда столь характерное для «передвижничества», как и для беллетристики 70-х годов, тяготение *к мужику,* к картинам русской деревни, на которых сосредоточивают свое внимание Мясоедов, Морозов, Максимов и другие «передвижники», параллельно Глебу Успенскому, Златовратскому, Каронину и т. д…

На искусстве это умонастроение отражается двояким образом, — дает и *плюсы,* и *минусы.*

С одной стороны, народничество, бесспорно, вливает в наше художество живые соки родного быта, придает ему *религиозность* и самостоятельную национальную физиономию. Отсюда — расцвет литературы, а вслед за ним и создание национальной школы живописи… С другой стороны, именно мессианизм, преувеличенная вера в свою историческую миссию, превращает самобытность в *самобытничество,* культурную самостоятельность — в добровольную оторванность от родственных и, притом, более развитых культур соседних народов. Элементы «отрицания» Запада, «борьбы» с Западом были, безусловно, присущи эпохе народничества и приводили не только к роковым ошибкам в

социологических ориентировках, но и к весьма ощутимому культурному ущербу.

Народническая эстетика страдала не только аскетизмом, о котором я упоминал, не только стремлением к *опростительству,* т. е. известным подчинением сельскому, мужицкому укладу нашей жизни; не только красота толстовского *дяди Акима* ложилась в ее основу; помимо этого, чрезмерно сосредоточиваясь на идее, на *нутре* (которое, в силу мессианического умонастроения, признавалось особенно богатым, так сказать, уже *от природы),* — эта эстетика недооценивала *культуру, форму* вообще, принцип коллективного творчества и постепенного накопления общечеловеческого опыта. И теоретически, и практически европейская техника почти игнорировалась нашей *самобытной* школой…

А это привело только к замедлению ее роста, только к несомненным эстетическим минусам. *Пленэр,* например, разработанный еще «барбизонцами», был со значительным опозданием привезен в Россию только Репиным, примкнувшим к передвижникам в 1878 году, а затем уже в лице Серова нашел горячего и последовательного своего адепта… Импрессионизм, к которому теоретически довольно сочувственно относился уже Крамской, почти без влияния французов, самостоятельными исканиями Куинджи, а затем в творчестве Левитана, — тоже лишь с опозданием проникал в наш пейзаж…

Теоретическое оправдание *самобытничества* мы найдем во многих из писем Крамского, уже не говоря о статьях неизменного поклонника «нутра» В. В. Стасова.

Вот несколько красноречивых строк из письма Крамского к Репину:

«Уж если на то пошло, то я утверждаю, что нет более настоящих импрессионалистов, как мы, русские, начиная с Тропинина вплоть до начинающего мальчика в школе живописи в Москве. И я недаром переношу это начало в Москву: в Петербурге есть еще традиции, а уж в Москве совсем их не видать. Словом, на этом пункте сходятся: стареющее общество с варварством, одно — в силу отрицания изолгавшегося искусства, другое — в силу круглого невежества; с одной стороны — 40-летние парни, изношенные и бессильные перед задачами природы, делающие умышленно курьезные опыты, с другой — наивные и смышленые мальчики. Если бы можно было предохранить их от разлагающего влияния… так называемой иностранной живописи…»

В результате этих самобытнических настроений техника у передвижников была действительно «простоватая», как выразился в одной своей статье (1898 год) Репин, как искренне признавал

это и Крамской, и лично в отношении себя, и в отношении своих товарищей…

Этим самобытническим духом был проникнут в годы передвижничества и Куинджи.

Крамской, с непонятным в наши дни восторгом, передает его отзывы о европейской живописи (Письмо к Репину, 1875 год):

«Поговорили всласть с глубокомысленным греком; я покатывался со смеху, когда он излагал свои взгляды на Европу, искусство, Фортуни, Коро и прочее… и только спрашивал: «И вы так там (в Париже, то есть) прямо и говорили?» — «И говорил…» — «Чудесно!» Нет, воля ваша — у нас решительно есть будущность. Это несомненно, как день…»

Такова была общественно-идейная атмосфера, которая окружала Куинджи — в те годы, когда дарование его достигало зрелости, когда художник духовно слагался и определялся…

И невольно думается: появись он в иную эпоху, с иным, более выгодным для эстетики настроением, его огромный природный талант развивался бы быстрее, не тратя сил на преодоление трудностей, быть может, уже преодоленных «старшими» школами искусства… И не то же ли надо сказать и про таких крупных представителей передвижнической эпохи, как сам «идеолог» Крамской или Ге, или, особенно, Суриков?..

Немало их вообще знает наше русское художество — таких *неограненных самоцветов,* неотшлифованных культурой самородков — в области пластики, как и в литературе…

Чтобы покончить с этой беглой характеристикой народнической эпохи, мне остается упомянуть о философских вкусах, об общем строе миросозерцания того времени.

С самых 40-х годов русская передовая мысль шла неуклонно к позитивизму и далее, к материализму.

Надежды на проникновение в лабораторию природы, на полное постижение ее тайн, несколько наивная и прямолинейная вера в возможность сведения всей жизни к химическим, а то и механическим процессам, — все это должно было отразиться и на художестве, на его концепции действительности… *Реализм в искусстве* исходил из идеи о возможности полной, безусловной передачи объективной действительности. Художник должен был подчиняться этой действительности, тщательно, почти рабски копировать ее, выражаясь фигурально — должен был давать лишь «протокол» действительности. *Правда,* понимаемая подобным образом, стала девизом искусства. И не одной только пластики и поэзии. Совсем аналогичное настроение царило и у новаторов пашей музыки, создававших в эти годы также национальную и реалистическую, можно сказать — «передвижническую», школу

русской музыки. Это началось еще с Даргомыжского:

«Рутинный взгляд ищет льстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь, — писал он в 1857 году. — Я не намерен низводить музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды…»

Ведь это поистине великолепное резюме передвижнической эстетики!

Мусоргский уже в 60-х годах, посвящая Даргомыжскому свою «Колыбельную песню», снабжает ее таким эпиграфом: «Великому учителю музыкальной правды».

Нечего и говорить, что тот же лозунг был написан на знамени всего кружка Балакирева, Кюи, Бородина… Словом, эта *правда* была лозунгом эпохи.

Позднее мы поняли, что художественная правда определяется лишь известным соотношением *объекта* и *субъекта* творчества, что искреннее выражение этого соотношения и есть единственно возможная для художника *правда*… Отсюда — то преобладание субъективного элемента в искусстве, которым характеризуются наши дни. Но в эпоху передвижничества роль *субъекта* сводилась почти к роли зеркала, к роли отражателя действительности. И требования объективизма предъявлялись сурово и неумолимо.

Я уже отмечал выше кипучую субъективность натуры Куинджи. Какой результат должно было дать воздействие на него идеологической атмосферы с подобным культом «правды»?

Теоретически, по заданию, и он искал *правды* и *только правды.* Изучение природы, верность природе — вот его девизы, как и девизы всей школы. И если буйная индивидуальность и преломляла по-своему эту общеобязательную тогда теорию, если Куинджи и является одним из родоначальников субъективизма в нашем пейзаже, то все же очень характерна самая суть его поисков. Субъективизм, настроение являлись стихийно, были делом любви, делом вдохновения. Но сознательные устремления, «аполлоновская» сторона творчества, — говоря термином Ницше, — состояла в *объективном* воспроизведении именно *правды света, правды цвета,* — в передаче *действительных* соотношений светотени, действительной градации тонов, в передаче почти физического состава световой волны, *материала* света, если так можно выразиться…

Совершенно самостоятельно и независимо от французских импрессионистов он изучал, как ни один из современных ему русских художников, законы сочетания дополнительных тонов и умел утилизировать эти законы для передачи света с изумительной силой и правдивостью. Товарищи-художники не раз пользовались его советами в этой области. Крамской

рассказывает, как однажды он мучился над передачей блеска эполет на одном портрете военного. Зашедший к нему в мастерскую Куинджи сразу нашел тот дополнительный тон, от которого эполеты засверкали… В области воздушной перспективы он был истинным мастером. Выношенное впечатление от природы и затем основательно тщательный, до педантизма, подбор тонов, передающих силу освещения и планы — вот прием живописи, от которого не отступал Куинджи, который проповедовал и своим ученикам. И. Е. Репин в своей статье, помещаемой здесь же, очень живо рисует фигуру Куинджи перед мольбертом: и в этом тщательно-осторожном подборе красок, о котором он рассказывает, в этом долгом смешивании их на палитре, в испытующе-проверяющем взгляде, который затем устремляется на холст, чувствуется все тот же «реалист» в живописи, проявляется все то же сознательное и строгое *ученичество у природы*…

Сочетание реализма — пожалуй, даже материализма — с *прирожденным лиризмом* южанина, влекшегося к солнцу, к силе, простору или к напряженно-пряному лунному свету, в редких случаях и лишь позднее, к теплым многоцветным переливам вечерней, южной зари — вот характернейшее, на мой взгляд, свойство Куинджи-живописца… В его лиризме всегда чувствуется что-то *объективное.* Достаточно сравнить его пейзаж с произведениями уже определившихся импрессионистов, как Левитан или Серов, чтобы увидать глубочайшую между ними разницу. У последних двух художников пейзажи полны *личного* настроения: интимный, глубокий, сердечный трепет идет от их картин в душу зрителя — по пословице: «Сердце сердцу весть подает». Впечатление получается непосредственное и интимное, как от романсов Чайковского, как от иных стихотворений Фета… Пейзаж Куинджи, при всем его лиризме и даже субъективизме, *лишен интимности.* Что-то *эпическое* есть в этом пейзаже — в этих широких, простых, в этих контрастных пятнах… Художник, видимо, отправляется не непосредственно от личных переживаний, а уже от каких-то обобщенных, продуманных настроений. Отсюда — какая-то общедоступность, какой-то *объективизм* его творчества, его лиризма. Отсюда же — *декоративность* его стиля. Лиризм у него налицо в той мере, как в народной былине или саге. Личный, интимный лиризм отсутствует…

Таково, думается, было влияние школы и эпохи на этого индивидуалиста-южанина…

Глава IV
КАРТИНЫ КУИНДЖИ НА ВЫСТАВКАХ «ТОВАРИЩЕСТВА»

Первая картина Куинджи, которой он дебютировал у передвижников на третьей их выставке 1874 года, по самому мотиву своему была чисто «передвижническая». Она называлась «Забытая деревня». Грязная, глинистая, обильно смоченная осенним дождем равнина — серо-бурая, однообразно плоская; тяжело нависшие над ней серо-бурые тучи; несколько полусгнивших, покосившихся избушек «забытой» Богом и людьми деревни… По дороге тащится сутулый мужичок, а в стороне мычит, вытянув шею, тощая корова… Заброшенность, нищета и скудость природы и человеческого бытия среди нее — вот унылый лиризм этой картины, усугубляемый красками поздней осени и «плачем» самого неба, с которого моросит… Критика приветствовала эту картину именно за *настроение:* произведение «нового талантливого пейзажиста Куинджи» заняло первое место в иных обзорах выставки.

На следующей, 4-й выставке появились две «Степи» и «Чумацкий тракт». В первых двух вещах Куинджи как бы возвращается к родному югу, к жизнерадостности, солнцу, цветам и простору… Душа его, как у матери Гамлета, по-видимому, «распадается на две половины»: одна — ортодоксально-передвижническая, другая — своя *собственная*… И лишь по истечении целых трех «серо-бурых» передвижнических годов одержит верх эта вторая — «своя собственная» — половина… Отмечу здесь, что появление двух солнечных «Степей» совпадает с радостным моментом в личной жизни Архипа Ивановича. Именно в 1875 году, в год, когда пишутся эти пестрящие цветами и залитые солнцем степи, Архип Иванович женится на своей землячке, дочери мариупольского купца Вере Леонтьевне Кетчерджи-Шаповаловой[8].

Портрет госпожи В. Л. К.
(Рисунок карандашом из альбома А. И. Куинджи)

Эти картины степи побуждают критика из журнала «Пчела» Прахова отметить, что «уроженец юга, среди петербургской серенькой природы, грезит о своих далеких степях…» «И от этих грез, — продолжает критик, — перенесенных на полотно, и на вас веет мощью степной шири…» Вот сюжет одной из этих картин: безбрежный простор равнины, пожелтевшей под лучами солнца и сейчас ее обливающими; высокий бурьян, цветы; над дымкой, заволакивающей горизонт, как бы выплывая из нее, подымается одинокое желто-золотистое, густое облако (то излюбленное облако Куинджи, к которому он будет впоследствии возвращаться не один раз). Единственная живая тварь среди этой знойной пустыни — летящая в небе по направлению к зрителю степная птица… Другая «степь» взята вечером. На первом плане — курган, вдали виднеется селение, и кресты его церкви горят последними лучами заката. Багровым светом румянятся и курган, и весь передний план, а далекий горизонт уже покрывается сизым

сумраком. Тихим, радостным покоем овеян весь пейзаж…

Третья картина, фигурировавшая на той же выставке, создана «передвижнической» половиной души Куинджи: она рисует ту же степь, но в дождливый осенний день; по тракту, увязая в серой грязи, тянется длинный бурый обоз чумаков… Гамма — та же, что в «Забытой деревне», в финляндских пейзажах…

«Забытая деревня»

Первоначальный набросок карандашом (Собственность Общества имени Л. И. Куинджи)

По наклонность к импрессионизму, к *обобщенному трактованию* сказывается здесь уже очень решительно. Не отдельные повозки или фигуры чумаков, а *весь* обоз, общее движение этой темной живой ленты, извивающейся по широкой степи, занимает художника. Все детали тонут, подчиненные *общему впечатлению* степных ненастных сумерек…

Крамской, всегда очень сочувственно относившийся к Куинджи, иначе его не называвший в своих письмах, как «интересным соседом», «глубокомысленным греком» и т. п., до сих пор не возлагал особенно серьезных надежд на его талант. В письме 1874 года он писал:

«На кого обратить надежды? Разумеется, на молодое, свежее, начинающее… То, что есть до сих пор, не обещает хорошего, хотя недурно, даже хорошо, только пристально рассматривать не нужно… Куинджи интересен, нов, оригинален, до того оригинален, что пейзажисты не понимают, но публика зато отметила; но… опасно; уж очень мало знает натуру, и, кажется, ему трудненько писать…»

Когда молодой еще Репин в разговоре с Крамским однажды

назвал Куинджи гением, Крамской залился неудержимым хохотом.

Но в 1875 году, говоря о выставке, по поводу «Степи в цвету» Крамской уже высказывается в ином тоне. Он пишет к тому же Репину:

«Из всей передвижной выставки я вам, впрочем, сообщу об одном: Куинджи — это человек, правда, как будто, будущий, но если он так начнет шагать, как до сих пор, в эти два раза — признаюсь!., немного насчитаешь таких. Молодец!.. Он тут изобразил одну степь с цветами, даже Клодт хвалит. А? Каково? Можете, стало быть, судить»[9].

Но настоящим торжеством Куинджи явилась его картина 1876 года — «Украинская ночь», украшавшая, в истинном смысле этого слова, пятую передвижную выставку. Можно сказать, что именно в этой вещи Куинджи впервые нашел себя, стал на истинный свой путь, выявил все богатство своей художественной индивидуальности. Именно с «Украинской ночи» надо отметить начало зрелой поры в творчестве Куинджи… Картина приобретена Третьяковым[10], и мы сейчас можем видеть ее на стене московской галереи. Но живопись Куинджи тех годов, благодаря неосторожному смешению химически несовместимых красок (это горе не одного Куинджи, а почти всех наших пейзажистов этой эпохи!), сейчас страшно почернела. Лица, видевшие его картины в годы их появления, говорят, что они почти неузнаваемы сейчас, — так померк под черным «флером» некогда блестящий, могучий колорит их… Однако и сейчас эта лунная симфония, взятая так просто, переданная такими, казалось бы, элементарными приемами, — до тех пор, однако, не приходившими в голову нашим живописцам, — овладевает зрителем и вливает в душу загадочно-жуткое и вместе сладостное ощущение, — то самое, что родится в душе в лунную летнюю ночь… Чем достигнут этот эффект? Прежде всего, психологически-импрессионирующей глубокой тенью, которая покрывает весь передний план: зрителю уже кажется, что нога лишь с неуверенностью может ступать на эту землю… Он уже вошел в мир призрачности… А вот и самый мир этот: сейчас же за тенью — яркое, контрастное бело-зеленое пятно: это светится «фосфорическим» светом известка хаток под залитыми луной, но темными соломенными крышами. В окне одной из хат мерцает одинокий огонек, рядом напряженно вздымается к небу группа пирамидальных тополей, слева таинственно темнеет пруд…

Архип Куинджи. «Облако».
Государственный Русский Музей, Санкт Петербург, Россия.

В 1878 году эта «Украинская ночь», вместе с «Видом на о. Валааме» и «Чумацким трактом», была выставлена в русском отделе Парижской выставки В газете «Temps» критик Поль Маиц отозвался о ней следующими строками, которые я привожу в русском переводе:

«Истинный интерес представляют несколько пейзажистов, особенно г. Куинджи. Ни малейшего следа иностранного влияния или, по крайней мере, никаких признаков подражательности: «Лунная ночь на Украйне» — удивляет, дает даже впечатление ненатуральности… На возвышающемся над равниной холме виднеются две-три жалкие хижины, стены которых лунный свет озаряет зеленоватой белизной. Все остальное в картине тонет в безмолвии ночи. Необычайность зрелища притягательно действует на глаз; световой эффект, кажущийся в первую минуту странным, быть может, однако, совершенно правдив, и мы не имеем права заподозривать эту русскую луну, с которой незнакомы… Остальные вещи Куинджи, к тому же, отличаются правдивостью освещения, вселяющей доверие к нему…»

В газетной заметке о русской живописи на этой всемирной выставке в Париже В. В. Стасов приводил отзывы французской критики о наших художниках. И большинство этих отзывов касалось Куинджи и, прежде всего, «Украинской ночи».

Обращаясь к русской художественной критике того времени, надо признать, что по отношению к Куинджи она проявила

значительную чуткость и, в общем, доброжелательно встретила его почти с самых первых его дебютов. А «Украинская ночь» вызвала всеобщее, бурное одобрение.

Рецензент «Голоса», господин Матушинский, еще ранее, но поводу предыдущих картин Куинджи, указывал на его дар — «подмечать в природе нечто поэтическое» и на отличительную особенность его творчества, в силу которой он «не копирует природу, а передает то, что связывает его, как и всех людей, с рядом известных впечатлений от природы»; по поводу «Украинской ночи» он заявлял, что «никогда еще поэтическое чувство Куинджи не выражалось с такой силой и так эффектно». Он, правда, упоминает о кажущейся ему неестественной зеленоватости освещения и находит слабым рисунок деревьев, но тут же прибавляет: «Пейзаж Куинджи… совершенно убивает собой все другие находящиеся на выставке пейзажи, несмотря на то, что между ними находятся очень недурные вещи известных наших пейзажистов Клодта и Шишкина». В унисон с ним и критик «Пчелы» называет картину «бесспорно самой яркой звездой всей выставки»: «с глубиной поэтического захвата и с энергией формы, с энергией, так сказать, художественного языка, каким высказана эта ночь, не может мериться ни одно из остальных произведений…» Критик этот так высоко ставит картину Куинджи, что задумывается даже, «не здесь ли предел» для развития художника, — высказывает, что ему слышится в ней «та трагическая нота, которая является обычным спутником всего необыкновенного, всего приближающегося к совершенству…»

«Чумацкий тракт» 1875 г.
(Третьяковская галерея)

А. Сомов в «Санкт-Петербургских ведомостях» подчеркивает действительно характерную сторону картины: «Простая ли это удача, как говорят иные, или художник сознательно достиг своей цели, но только в его произведении сила и отношение трудно уловимых тонов лунной ночи вышли поразительно согласными с действительностью…»

Но довольно цитат.

И из приведенных отзывов ясно, что молодой еще пейзажист — А. И. шел тогда 34-й год — уже успел завоевать зрителя: его ставили рядом с признанными авторитетами, людьми предшествовавшего поколения, как Шишкин и Клодт, а то и выше их… Очевидно, те новшества, которые вносил в пейзаж Куинджи, являлись уже назревшим, уже необходимым шагом вперед. Но если одна сторона этих новшеств — лиризм, которым были проникнуты его пейзажи — была, действительно, подготовлена деятельностью Саврасова и Васильева, если здесь он продолжал начатое ими движение, то обобщенная манера письма и зачатки импрессионизма, на которые правильно указывает одна из приведенных цитат, являлись подлинным новшеством и самостоятельным вкладом Куинджи в наше искусство. В этой области он у нас был зачинателем, истинным новатором.

Мне нужно оговориться: я употребляю термин *импрессионизм* в более широком смысле, чем тот, какой ему часто придают. Я разумею здесь не технику письма, не разложение красок, на котором Моклер, например, настаивает, как на типическом приеме импрессионистов. Это техническое новшество, действительно, почти совпало по времени с появлением школы импрессионистов во Франции, но и то лишь *почти* совпало, ибо его еще не знал отец французского импрессионизма Коро… Я имею в виду нечто гораздо более общее по своему характеру и более принципиальное. Само отношение к природе, к действительности меняется с нарождением импрессионизма или, точнее говоря, именно новое мироощущение порождает импрессионизм. Отношение к миру становится субъективнее, становится более личным и потому — свободным. И воспроизводится не действительность в объективной ее многосложности и не поддающаяся воспроизведению, а только некоторые ее стороны, наиболее впечатляющие художника, облюбованные им и необходимые для передачи его общего восприятия природы. Искусство здесь является не простым зеркалом, идеал его — не совершенное отражение действительности, а представляет как бы отражение отражения, воспроизводит тот душевный аккорд, который вызывает в художнике природа.

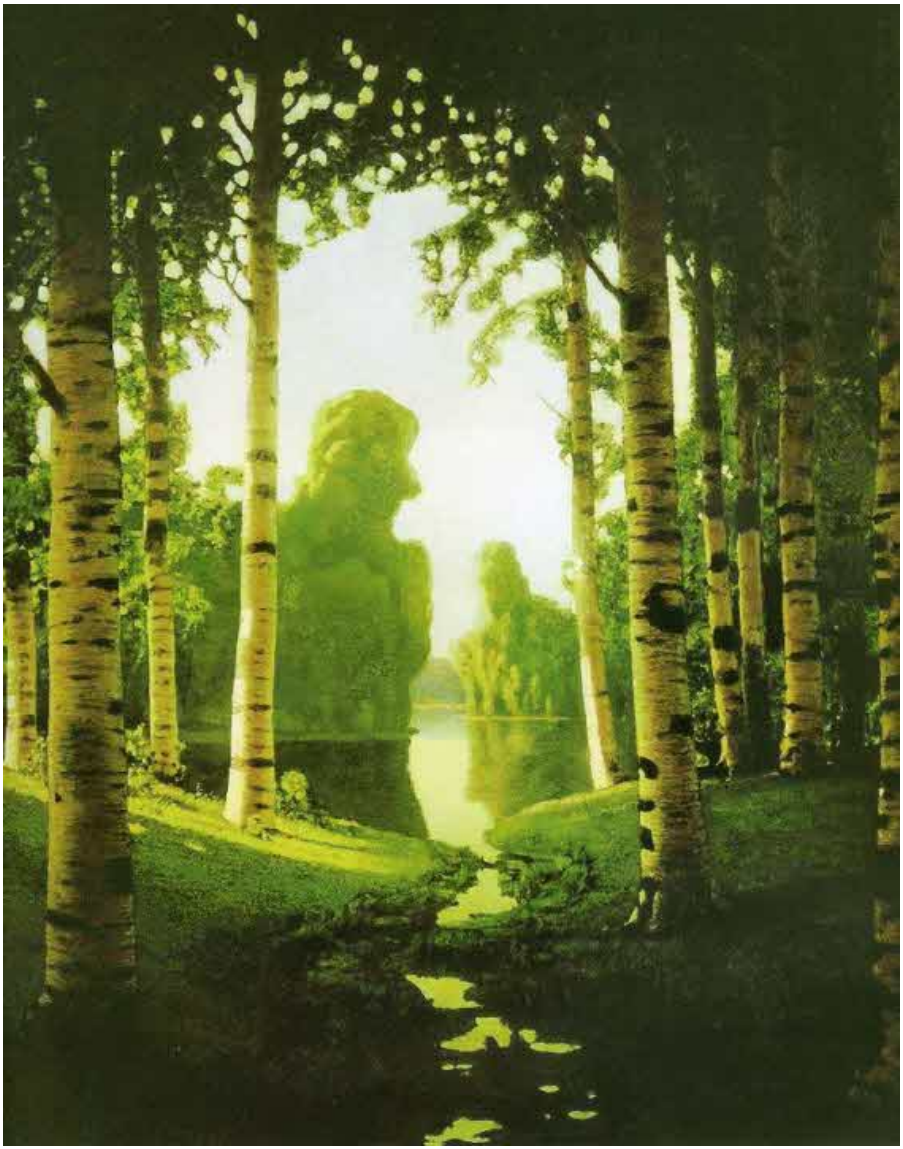
«Весна». Эскиз

Это — и более обобщенная, и одновременно более интимная, более нюансовая передача действительности. И на наш современный взгляд — возможно полная и совершенная передача, я готов сказать — *наиболее реалистическая…* Личное настроение, личные переживания, — словом, *я* художника является здесь тем центром, который сосредоточивает, сводит к единству элементы действительности. Отсюда — возможность более итогового, более обобщенного и более гармонизированного воспроизведения природы…

Родоначальником импрессионизма, в указанном широком значении этого термина, надо назвать Тернера; затем, через Коро и «барбизонцев» он доходит до наших дней. Все европейское искусство с 50-х годов прошлого столетия развивается под знаком импрессионизма… И он далеко еще не сказал своего последнего слова. Он до сих пор как бы ищет и составляет «свою палитру», и здесь, в области техники, завоевания его огромны. Соотношение тонов, игра их контрастов, их мерцание в воздухе, передача воздушной перспективы и, параллельно с этим, в графической области, передача форм по впечатлению и постоянное их обобщение, постоянное искание *характера,* а не протокольная передача якобы подлинных очертаний предметов, завоевания Милле, Э. Манэ, Дегаза — вот огромные носы нового искусства, неведомые предыдущей эпохе, приобретенные в эпоху

импрессионизма. Такие корифеи импрессионистского пейзажа, как К. Монэ, можно сказать, вывели нас из лаборатории искусственного и условно-объективного пейзажа на вольный воздух, под открытое небо, как бы окунули нас в природу, научили нас всеми порами нашего существа вбирать, впитывать впечатления от нее, поставив в непосредственное и многогранное соприкосновение с ней… «Палитра» импрессионизма богата, и возможности, им раскрытые, огромны. Но миссия его не завершена. Внутренняя тенденция, о которой я говорил, безусловно ему присущая, — синтетическое, «итоговое» воспроизведение природы есть тенденция, далеко еще не осуществленная. А между тем ясно, что именно импрессионизм стоит на верном пути к ее осуществлению, что, выдвинув в достаточной мере субъективный, «антропоцентрический» момент творчества, он создал и возможность полной гармонизации, полного синтеза тонов и форм, на смену тому условному синтезу, какой давали классики-идеалисты вроде Пуссена и Клода Лоррена, или той, главным образом, графической гармонизации, какую мы видим в голландском реалистическом пейзаже…

Сделанная только что оговорка и экскурсия в область определений поможет мне более точно охарактеризовать и те новшества, какие вносил Куинджи в русскую «самобытную» школу живописи. Сторона графических обобщений, элементы импрессионизма в рисунке были чужды Куинджи. Здесь он не опережал своих сверстников, технически даже отставая от некоторых из них, особенно от такого виртуоза «протокольного» рисунка, как Шишкин… Форма занимала его менее всего. Он вносил *импрессионизм лишь в композицию да в тона,* обобщая их в «декоративных» пятнах. И передача *света — с* одной стороны и воздуха, планов, *пространства* — с другой поражала в его картинах чутких зрителей. Причем, как я упоминал, его занимали не оттенки и нюансы, а, так сказать, целые категории, массы, основные тона, их «материал». Импрессионизм более нюансовый суждено было разработать у нас Левитану и столь рано умершему Ендогурову, а затем «школе Левитана» вообще… Но несомненно, что они именно лишь разрабатывали то, чему начало положил у нас Куинджи, были продолжателями его, правда, находясь уже и под европейскими влияниями… Все «новшества», вносимые Куинджи в нашу живопись, впервые с полной силой проявляются в «Украинской ночи». И именно эта картина создает ему имя. Это обстоятельство следует отметить, как симптом той эволюции, которая происходила в эстетических вкусах нашего общества…



«Березовая роща».
Белорусский художественный музей, Минск, Беларусь.

На следующей, 6-й передвижной выставке 1878 года Куинджи выставляет две вещи — «Лес» и «Вечер». В обеих — мотив солнечного захода. В «Лесе» момент взят более поздний. Сосновый бор… Верхушки деревьев срезаны рамой картины, и перед зрителем только могучие, темные, колонноподобные стволы. В лесу уже ночь, все тонет во мраке… А там, низко у горизонта, в щелях между темными стволами горит огненно-красная полоса заката… «Вечер» изображает малороссийский хутор, весь залитый лучами заходящего солнца. Такие же мазанки, как и в

«Украинской ночи», почти так же расположенные на пригорке, но на этот раз не под загадочно бледными лучами луны, а в ярком зареве южного заката… Юг и солнце окончательно восстанавливают свои права в душе художника. Задачи *освещения, сила света* — вот что занимает его по преимуществу в эти годы, вот что является тем *секретом природы,* которым он старается овладеть… И, на мой взгляд, часть критики того времени была права, находя, что названные две картины уступали его «Украинской ночи», что в них отсутствовали та гармоничность и широта настроения, которые пленяли там. Именно специальность задачи, поставленной себе художником, суживала, так сказать, его концепцию, давала впечатление частного, случайного момента, а не лирической поэмы, не стройного аккорда. Один из газетных рецензентов метко назвал эти две вещи «этюдами освещения».

Не удовлетворяли эти две картины и Крамского. Давая оценку выставке в письме к Репину, он вообще считает ее средней, а о картинах Куинджи высказывается так:

«Его «Лес» имеет много сказочного, даже какую-то поэзию, хотя многого я не понимаю или не могу вынести; что-то в его принципах о колорите есть для меня недоступное: быть может, это — совершенно новый живописный принцип, быть может, эти краски суть наиболее верные, с научной точки зрения, потому что, когда читаешь ученый трактат о цвете, спектре, то имеешь дело с чем-то совершенно незнакомым для человека, с чем-то никогда не встречающимся между впечатлениями, полученными нашими глазами от действительности. Так и тут… Еще его «Лес» я могу понять и даже восхищаться, как чем-то горячечным, каким-то страшным сном, по его заходящее солнце на избушках решительно выше моего понимания. Я — совершенный дурак перед этой картиной. Я вижу, что самый свет на белой избе так верен, так верен, что моему глазу так же утомительно смотреть на него, как на живую действительность: через пять минут у меня глазу больно, я отворачиваюсь, закрываю глаза и не хочу больше смотреть… Неужели это — творчество? Неужели это — художественное впечатление?.. Короче, я не совсем понимаю Куинджи. Прибавьте к этому суконные деревья, наивность и примитивность рисунка исключительные…»

В другом письме, к редактору «Художественного журнала» Н. Александрову, Крамской проводит параллель между Куинджи и уже умершим тогда Васильевым. Он считает Куинджи, в известном смысле, продолжателем Васильева, но делает оговорки:

«Мы имеем очень оригинальную натуру — Куинджи; но, к

сожалению, ему недостает прочности. За Васильева можно было уже не бояться, потому что изучение им натуры спустилось в последнее время очень глубоко, в самую суть предметов, тогда как в данном случае (т. е. при разговоре о Куинджи), при высоком наслаждении, доставляемом этим художником, тревожное чувство не покидает: невольно вспоминается Айвазовский… Хотя Куинджи — это колоссальный непосредственный талант, дошедший до возбуждения физиологического ощущения темноты. Но что было извинительно 30–40 лет тому назад, то немыслимо теперь…»

Последние строки направлены, по-видимому, против романтического субъективизма и декоративности Куинджи. Васильева Крамской считал призванным «сочетать поэзию в пейзаже с натуральным исполнением» и не видел этого сочетания у Куинджи…

Критик «Русских ведомостей», подписывавший свои заметки «Зритель», хотя и очень восторженно отзывается об этих картинах Куинджи, но по существу, помимо собственного желания, указывает тот же недостаток их, который старается определить и Крамской…

«Север». 1879 год
(Третьяковская галерея)

В «Пчеле» рецензент, признавая «законность направления» Куинджи, предостерегал, однако: «Легкость успеха может поселить в авторе пренебрежение к изучению, к обновлению и проверке с природой употребляемых им средств».

Наконец один критик в «Московских ведомостях» осторожно отмечает, что «погоня за световыми эффектами» может оказаться опасной, что от искания эффектов легко перейти к тому, что по-русски называется «хватить греха на душу»… Мне думается, что доля правды в этом замечании была. Именно с этих картин

начинается то увлечение световыми эффектами, которое затем все сильнее овладевает необузданным южанином и о котором нам придется говорить подробнее в дальнейшем.

В 1879 году, на седьмой выставке «Товарищества», Куинджи выставляет три картины, опять вызывающие огромный интерес к нему, по порождающие и массу споров и противоречивых оценок.

«Север» представляет собою последнее — *прощальное,* так сказать — произведение… Этой картиной Куинджи как бы расстается с северной природой, чтобы никогда уже к ней не возвращаться… Тона здесь — опять те же, что в картинах начального периода; но интересно, что эта «прощальная» вещь дает как бы *итог,* как бы *символическое резюме северной природы*… Да и написана она уже в очень обобщающей манере. Она изображает вид с высоты на равнину, уходящую в бесконечную даль. Дымчатое сероватое небо, дымчатые сероватые горизонты. Перспектива, огромный простор неба и земли действительно дают впечатление «безбрежного океана пространства», как выразился один критик… Великая, плоская, грустная равнина под серым небом разве это, и вправду, не *схема* нашего *севера!*.. Тут и широта размаха, и «стелющееся» бессилие, и величавая мечта, смело стремящаяся к бесконечному и абсолютному, и бесконечное же бледное уныние, и надрыв, и тоска… Все критики в один голос отмечали глубокую поэзию, заложенную в этом *пейзаже-символе*…

Второй пейзаж Куинджи на той же выставке, «Березовая роща» — радостный солнечный мотив, очевидно, особенно пришедшийся художнику по душе, ибо он дважды возвращался к нему впоследствии, несколько варьируя композицию и свет… Впечатление начала лета, первых жарких дней с яркой и чистой листвой и сочно-зеленым ковром росистой травы передано с огромной силой. Солнечные пятна, розоватые на свежей коре берез и горящие теплыми желто-зелеными тонами на мураве, рельеф «совсем круглых» стволов, влажная дымка воздуха, благодаря которой планы так ощутительны, — все это приводило в восторг зрителей, и, по замечанию всех рецензентов, публика бессменно толпилась перед этой картиной и в Петербурге, и в Москве.

В третьей картине, «После дождя», малороссийские хатки, смоченные пронесшимся ливнем, напряженно сияют на густо-свинцовом фоне неба. Световой контраст, которым увлекался здесь Куинджи, опять вызвал толки о «декоративности», «эффектничанье», «отсутствии меры в красках» и «тяжелом грубом письме»…

«Закат в степи».

На этот раз Крамской остался доволен. Он вообще выдвигал эту 7-ю передвижную выставку, как лучшую (за «Преферанс» Васнецова, «Царевну Софию» Репина и «Осужденного» В. Маковского), называл ее «громовой» и писал Репину в ликующем тоне:

«Сегодня, наконец, выставил и Куинджи, и… все так и ахнули! То есть, я Вам говорю, выставка блистательная… Это черт знает что такое, еще в первый раз я радуюсь, радуюсь всеми нервами моего существа… Вот она настоящая-то, то есть такая, как она может быть, если мы захотим!..»

Картины Куинджи постепенно сделались «гвоздем» передвижных выставок. Его сотрудничество являлось очень ценным, в смысле подъема интереса к «Товариществу» среди публики и, конечно, прежде всего — в смысле повышения художественной ценности самих выставок…

Говоря в предыдущей главе об основах направления передвижников, я отмстил и точки схождения Куинджи с тенденциями «школы», и точки расхождения… Но все это касалось лишь *общей* тенденции, именно *основных* художественных принципов и заданий.

Здесь, давши перечень и характеристику мотивов, которые

трактовал наш пейзажист в годы «передвижничества», заглянувши в *содержание* его творчества, я могу отметить еще один «пункт схождения» — более интимный и интересный, как показатель зависимости *от эпохи* даже таких новаторов-индивидуалистов, как Куинджи…

Если читатель припомнит сюжеты куинджиевских пейзажей, хранящихся в Третьяковской галерее, или хотя бы бегло проглядит приложенные здесь репродукции, ему бросится в глаза удивительная простота и незатейливость композиции, удивительная *обыкновенность* сюжетов, на которых останавливался этот художник. И это совершенно одинаково относится как к первому истинно передвижническому, «серо-бурому» периоду, так и к тем годам, когда южанин эмансипируется от северных тонов, когда «блудный сын» возвращается к родной природе… Полное отсутствие «внешней красивости», полное отсутствие «хорошеньких» уголков или внешне грандиозных мотивов, грозно нависших скал, водопадов и т. п… У него всюду и всегда — только плоские степи, дороги, хатки на голых холмах да равнины, да небо…

Это, конечно, вполне соответствовало *реализму,* как его тогда понимали, вполне вытекало из народнической эстетики, основным параграфом которой были простота, обыденность и *«национальность»* сюжета. Но можно сказать, что Куинджи в этом смысле пошел даже дальше остальных передвижников, оказался plus royaliste que le roi…

В самом деле, и у Клодта, и у Шишкина мы найдем все же элементы «ландшафта», элементы композиции, рассчитанной на известную приятность для глаза. Куинджи был здесь непримиримее, суровее их всех…

«Отыгрывался» он, если можно так выразиться, только на красках, только на колорите да на игре светотени… Только на буйной силе света да на изображении небесных и земных просторов тешил он свой глаз гениального *колориста,* отводил свою душу *романтика…*

В заключение этой главы — два слова о личной связи между Архипом Ивановичем и передвижниками. Начиная с 1873 года, эта связь все время крепла и росла. Он был всегда неизменным и желанным посетителем передвижнических «сред». Этот день стал традиционным для собраний «товарищей» еще во времена «артели» (1863–1868 годы), составившейся из тех храбрецов, которые порвали с Академией и которым, по выражению Крамского, «надо было держаться друг за друга, чтобы не пропасть…». Передвижники продолжали чту традицию. Сходились на частных квартирах, чаще всего у Крамского,

Шишкина, затем у Лемоха и Брюллова. Только в позднейшие годы, когда число участников передвижной выставки очень разрослось, собрания были перенесены в помещение «Общества Поощрения Художеств». В те же годы, о которых идет у меня речь, демократические квартирки названных художников еще вмещали всю компанию. Собирались и толковали запросто, именно *по-товарищески…* Молодое и успешно развивавшееся художественное предприятие всех воодушевляло и объединяло. Сначала говорили о делах «Товарищества», а затем, за ужином — «обо всем»… Простая обстановка, пиджаки и «австрийки»; папиросный дым, водка и пиво; закуска в виде селедки, незамысловатый ужин в одно блюдо… Кудлатые характерные головы Шишкина, Савицкого, Максимова… Размеренная, сдержанная речь умницы Крамского и его внимательный, пытливый взгляд; уверенный, даже авторитетный тон Мясоедова; изредка фанфары самого «верно-преданного» Владимира Стасова, сопровождавшего и в устной беседе (а не только в печатной) каждое свое слово чуть ли не тремя восклицательными знаками. Или пространные, но неясные размышления вслух «мужичника» Максимова, умного и искреннего человека, но удивительно лишенного дара теоретической речи, или его же анекдоты, которые он, по замечанию Крамского, всегда рассказывал так, что «никому не было смешно»… От времени до времени отрывочные реплики неразговорчивого «лесовика» Шишкина, с его огромной фигурой и умным взглядом смотревших исподлобья, чисто «мужичьих» глаз… Или теноровый оживленный говор «народника» и «фанатика передвижничества» Ярошенко, — интереснейшего, остроумного, а подчас и необыкновенно язвительного собеседника… В этот хор то и дело врывался уверенными и увесистыми нотами баритон Архипа Ивановича, и речь его всегда го о ел а жаром подлинной убежденности… Эта речь была нестройная: он как бы спотыкался и отвлекался от темы, по-видимому, переходя с одного предмета на другой, пересыпая фразы своим обычным «это… это…». Но внимательный слушатель вскоре замечал, что «отклонения» от темы — только кажущиеся, что «глубокомысленный грек» говорит *на одну тему* и притом всегда основательно проработанную… Куинджи всегда заинтересовывал своей «нескладной» речью. Он умел подходить к вопросу с какой-то совсем *своей,* неожиданной, не общепринятой точки зрения. «Условность мышления» — вот что было ему совершенно чуждо… Возражений он не любил, не слушал, весь «до краев» переполненный собственной мыслью. Но мысль эта всегда была выношена, упорно и всесторонне рассмотрена… Он умел думать. Если какая-нибудь тема овладевала им, он не

выпускал ее из рук, пока не справится с ней окончательно. По свидетельству близких к нему лиц, он зачастую ночи напролет *думал* — «буравил землю насквозь», как образно выразился о нем в беседе со мной И. Е. Репин… Л. В. Позен характеризовал Архипа Ивановича, как необыкновенно логичный и последовательный ум: лишенный настоящего образования, до всего доходя «сам-один», он, при даровитости натуры и богатстве жизненного опыта, по словам Позена, именно от личных переживаний отправляясь, занимал определенную позицию в том или ином вопросе, а затем уже с неумолимой последовательностью проделывал все вытекающие из этой позиции выводы… Сбить его с его «точки» было необычайно трудно или даже невозможно. Иногда с ним спорили, отвергали его выводы… Но не раз случалось, что через несколько лет приходилось признать его правоту. Так произошло с вопросом о переходе передвижников в реформированную Академию. Так было и во многих других, более частных вопросах… В письмах своих Крамской не раз отдает дань прозорливости и ясности мышления «глубокомысленного грека»[11].

Что касается взглядов на искусство, которые высказывал на этих передвижнических вечеринках Архип Иванович, то, по свидетельству Позена, он все время убеждал «товарищей» освободиться от тщательного изображения деталей, от «протокольности», — звал *к общему,* к подчинению деталей этому общему, к растворению их в нем… Он нападал за мелочность как на живописцев, так и на скульпторов, обрушивался на какие-нибудь «пуговицы» на фигуре Скифа (скульптура Позена), из-за которых терпит ущерб общее впечатление стремительного бега и т. д.… Это доказывает, что новшества, вносимые Куинджи в нашу живопись, были вполне сознательные и продуманные, что он в начале 80-х годов уже принципиально стоял за свой обобщающий «декоративный» импрессионизм[12]…

«Красный закат».
Метрополитен Музей, Нью-Йорк, США.

Глава V
«САМ-ОДИН»

Передвижником — в формальном смысле слова — Куинджи состоял всего пять лет. 7-я передвижная выставка, — первая, в которой Куинджи выставлял в качестве полноправного товарища, — оказалась и последней передвижной выставкой с его участием…

Нелегко с полной определенностью ответить на вопрос: что именно побудило его выйти из состава «Товарищества»? Внешний толчок известен: это была ссора с М. К. Клодтом. Но вряд ли действовала тут одна эта внешняя причина…

Товарищи по специальности, пейзажисты, вообще были склонны с большой «суровостью» критиковать пользовавшегося таким успехом новатора. Еще в 1874 году Крамской, как мы видели, иронизировал по их адресу:

«Куинджи интересен, нов, оригинален, до того оригинален, что *пейзажисты не понимают,* но публика зато отметила…»

В статье 1879 года в «Новом времени» В. В. Стасов отмечал:

«Куинджи — звезда, недавно поднявшаяся, имеет привилегию постоянно привлекать к себе много друзей, но порождать и недругов, и, что всего прискорбнее, последние чаще всего принадлежат к числу товарищей по художеству, своих братьев-пейзажистов. Многие из них относятся к Куинджи чуть не с ненавистью, уличают его в полном невежестве, в полном незнании техники дела и т. д.…»

Это, впрочем, совершенно не относится к крупной художественной силе — И. И. Шишкину. Полная противоположность Куинджи в самой основе своих взглядов на искусство, суровый объективист, Шишкин всегда ценил дарование А. И. и дружественно относился к нему. Но другие, и особенно Клодт, не могли смириться с отрицавшим и затмевавшим их новым явлением… Картина Куинджи «Север», выставленная на 7-й выставке, вызвала очень насмешливые отзывы со стороны Клодта. Отзывы эти попали в печать с добавлением, что М. К. Клодт вскоре покажет Куинджи, как надо трактовать подобный мотив… Между Клодтом и Куинджи произошла бурная сцена. Остальные «товарищи» заняли нейтральную позицию. В результате, — считая, должно быть, себя «несовместимыми», — и Клодт, и Куинджи оба вышли из состава «Товарищества». Крамской неоднократно пытался убедить Куинджи вернуться, но тот остался при своем решении…

Никакого личного расхождения Куинджи с «Товариществом» как таковым, однако, не произошло. Он не только продолжал поддерживать знакомство с Крамским, Шишкиным и другими, но оставался завсегдатаем и «сред», принимая участие как в обсуждении, так *и в решении* товарищеских дел… Со своей стороны, и «товарищи» отвечали ему «взаимностью»: мы видели выше, что в 1883 году (т. е. три года спустя после ухода его из «Товарищества»), во время инцидента с Судковским, виднейшие из передвижников горячо вступились за Куинджи, отнеслись к нему именно как к «своему»…

Быть может, этот уход был сначала лишь «бутадой», а потом упрямством своенравного человека?.. Может быть. Но допустимо и другое предположение: могло говорить в Куинджи чувство новатора, уже значительно отошедшего по своим тенденциям от направления передвижников; могла говорить гордая мечта о создании своего направления, *своей школы*…

Как бы то ни было, отныне Куинджи уже — не «товарищ». И в 1880 году *впервые на Руси* появляется выставка *отдельного художника,* да притом еще не цикла произведений, а одной только картины… И картина эта трактовала не какой-нибудь грандиозный исторический сюжет, вроде брюлловской «Гибели Помпеи», а была лишь весьма скромным по размеру пейзажем… Это было смелое, пожалуй, даже дерзкое нововведение… Но смелость и на этот раз «взяла город»…

По поводу выхода Куинджи из «Товарищества» и этой отдельной его выставки Крамской в письме к Третьякову высказывался в таком объективном тоне:

«Бог с ним, с Куинджи! Пусть прославляется. Для меня давно вещь решенная, что все выходящие из ряда вон люди не социальны… Обыкновенные смертные нуждаются друг в друге, а не силачи…»

И Куинджи действительно «прославился», достиг вершины успеха этой отдельно выставленной — в «Обществе Поощрения Художеств» — «Ночью на Днепре»…

«Дерево на фоне вечернего неба».
Украина. 1890–1895 гг.

Слухи о картине ходили по городу еще до выставки.

Художник открыл двери своей мастерской (на Малом проспекте, д. 16) для публики по воскресеньям в течение двух часов. Кое-кто из рецензентов тотчас дал восторженные отзывы о картине в газетах. Даже приобретена была «Украинская ночь» еще до выставки — прямо из мастерской — великим князем Константином Константиновичем.

Гайдебуров в своей газете следующим образом описывал эту покупку:

«Однажды в мастерскую господина Куинджи является какой-то молоденький офицер в сопровождении другого офицера и просит позволения взглянуть на картину, о которой, но его словам, он недавно узнал от кого-то. Художник позволяет. Тогда офицер спрашивает, не продается ли она, и, получив утвердительный ответ, осведомляется насчет цены. «Да зачем Вам? — спрашивает господин Куинджи, улыбнувшись. — Ведь Вы все равно не купите — она дорогая». — «Ну, однако?» — допытывается офицер. Художник еще раз улыбнулся и назначил примерную цену: «Тысяч пять». — «Ну, хорошо, — сказал офицер, — я ее оставляю за собой». Оказалось, что это был один из великих князей…»

Когда затем картина была выставлена в «Обществе Поощрения Художеств», буквально весь грамотный Петербург целыми днями осаждал помещение выставки… Кареты стояли от подъезда «Общества» по Большой Морской до самого Невского и загибали еще за угол по Невскому до Малой Морской (ныне улица Гоголя). Публику, во избежание давки, приходилось впускать группами. И в то время как одна группа толпилась перед картиной, другие длинной вереницей ждали на лестнице и густой толпой стояли у подъезда… Сам Архип Иванович то и дело принужден был «наводить порядок»: разбивал публику на группы, урезонивал нетерпеливых… Словом, происходило нечто небывалое, невиданное и неслыханное. Никогда еще художник, да еще пейзажист, не делался у нас таким «героем дня», не увлекал так толпы… Газеты наперебой помещали хвалебные отзывы о картине; в каждой из них появлялось по две-три и более статей о «Ночи на Днепре» и ее авторе. Высказывались не только присяжные рецензенты, но и такие имена, как Полонский, Страхов, Менделеев… В журналах, сколько-нибудь причастных к художеству, печатались впервые обстоятельные статьи, целиком посвященные Куинджи и его значению в нашей живописи, делались попытки определить его место в живописи европейской… Поэт К. Фофанов написал стихотворение на тему куинджиевской картины, а некий Платон Браун положил его на музыку. В «Северном вестнике», в романе госпожи Капустиной,

картине была посвящена целая глава…

«Отныне это имя знаменито», — писал Суворин в передовой статье, озаглавленной: «Куинджи». И пояснял: «Не в обычае посвящать передовую статью художнику. Но мы думаем, что картина Куинджи — большое общественное явление…»

Крамской писал Репину:

«Какую бурю восторгов поднял Куинджи! Вы, вероятно, уже слышали… Этакий молодец — прелесть…»

Словом, если Куинджи хотел славы и успеха, — он мог быть вполне доволен.

Мариупольский пастух гусей, а затем — ретушер, самоучка в живописи, никому неведомый грек теперь завоевал столицу и Россию своей третьей «лунной ночью»… Читатель помнит, что лунную ночь изображала юношеская картина Куинджи, приведшая его в Академию; лунная ночь — на Украине — положила начало его славе; теперешняя, третья ночь, подняла эту славу до апогея… Он полюбил ее, эту южную ночь, и понял ее, еще гам — на круче «Карасевского» обрыва, когда впервые детскими глазами вглядывался в мир… И остался верен ей. Она вознаградила эту верность, и все главнейшие и наиболее удачливые этапы его художественной жизни подарены ему «южной ночью»…

Два слова о самой картине. Небольшой холст, около полутора аршин в вышину и около двух в длину, разрезан, справа вниз налево, лениво извивающейся под лунными лучами лентой Днепра. Над рекой в ясном ночном небе, среди небольших облаков — полная луна. Ниже луны облака эти стелются длинными косвенными полосами и теряются в глубине горизонта. Передний берег реки тонет во мраке, кое-где светятся известью хатки с мерцающими в окнах огоньками… Лунная рябь на реке и сияние самого диска луны были переданы с поразительной живостью и силой… Иллюзия света была так полна, что иные наивные зрители просили разрешения заглянуть за ширму, на которой висела картина, чтобы удостовериться, не транспарант ли это, не написано ли это на стекле и не просвечивает ли сквозь него свет какой-нибудь лампы?.. Дело в том, что картина была выставлена в темпом помещении и освещена сбоку ламповым светом (как объясняли некоторые из рецензентов, художника побудила к этому красная стена дома на противоположной стороне Морской, дававшая рефлекс на картину и губившая ее колорит)…

Помимо удивительного светового эффекта, «Ночь на Днепре» была полна и подлинного лиризма, настоящей поэзии знойной, южной, летней ночи с ее глубокими, таинственными тенями, с ее

царственно-щедрым, могучим и опьяняющим лунным светом… И опять надо сказать, как про все лучшие картины Кчинджи: от этой лунной ночи веяло какой-то элементарной, стихийной силой, каким-то *варварски-мощным чувством природы*…

«Ночь на Днепре» — первая картина Куинджи, которую я лично видел в свежем, не помраченном от времени виде… Я был тогда еще гимназистом младших классов, но до сих пор отчетливо помню это впечатление очарования лунной ночи и, в то же время, как бы *отдельное* от него, не сливающееся с ним, буквально *физическое* ощущение от удивительной, невиданной дотоле на картинах *иллюзии света*… Такое, несколько *двойственное* впечатление выносило и большинство писавших тогда о картине. Я и предоставляю слово этим современникам Куинджи… Их отзывы сразу перенесут нас в tv психическую атмосферу, в которой жил и творил Куинджи, и лучше и ярче всего позволят почувствовать, что он давал своему времени, какое значение имело его творчество в смысле эстетического воспитания людей его поколения…

Приведу, конечно, только несколько наиболее характерных выдержек из всей этой, более чем богатой, литературы, порожденной «Ночью на Днепре».

Наиболее восторженный отзыв принадлежит Суворину, «передовицу» которого я частью уже цитировал. Любопытно, что он выдвигает на первый план *реализм* картины; но при этом мечет стрелы в реализм «передвижнический», который называет «петербургским» и «деланным»:

«Пусть ультрареальные критики утверждают, что художник обязан писать то, что у всех и всегда перед глазами, что каждого влечет во мрак, туман, в грусть, в слякоть, в болото. Это — петербургский, деланный реализм, выросший в кабинете, среди политических передряг, недоразумений, вражды, ненависти… Но действительно художественная натура, но богато одаренный талант пойдет своим путем… Так поступил Куинджи. Его «Ночь на Днепре» — это не движение живописи вперед, а скачок, скачок огромный. Картина эта — невиданное еще нигде могущество красок. Впечатление от нее — решительно волшебное: это — не картина, а *сама природа, перенесенная на полотно в миниатюре.* Луна — это действительная луна, она действительно светит; река — это настоящая река, она действительно светится и блестит; вы видите эту рябь, вы почти угадываете, куда, в какую сторону несет свои воды Днепр; тени, полутени, огни, воздух, чуть заметный пар — все это передано так, что удивляешься, как могли краски это передать… *Такой картины кет в целом мире, нет в мире искусства!..»*

Столь же безоговорочная оценка сделана господином Ледаковым в «Петербургских ведомостях» да еще кое-кем из малоизвестных рецензентов…

Но вот господин Матюшинский, в «Голосе», присоединяет к положительным отзывам и оговорки. Он называет ряд иностранных художников, изображавших лунную ночь, ставит Куинджи выше их всех. И вот на каком основании:

«Дело в том, что и Штанге, и Ганс Гуде, и Освальд Ахенбах, воспроизводя лунное освещение, обыкновенно избегают показывать на своих картинах саму луну, или же, если и показывают, то не иначе, как слегка закутав ее в прозрачные облака. Между тем в «Ночи на Днепре» мы видим не только превосходно переданный лунный свет, но и сам источник его — «прекрасное светило ночи». Притом луна на картине господина Куинджи не только светит, но если присмотреться, то даже окружена мерцающим сиянием, точь-в-точь как в натуре. Это уже — верх искусства и такой непостижимый tour de force, какого мне не случалось видеть ни у одного из названных художников…»

Но далее он указывает на слишком перечерненный первый план, который, по его мнению, понадобился художнику для светового эффекта, и выражает такое пожелание:

«Пусть господин Куинджи поменьше гоняется за силой эффектов и побольше хлопочет о их тонкости, иначе он неминуемо свернет на скользкий путь, по которому не трудно дойти до декорации…»

Мы видим, что двойственность в концепции картины уже отмечена: с одной стороны — доходящий до иллюзии реализм и правда, с другой — тенденция к декоративности…

Для нас, впрочем, интереснее и показательнее отзывы не присяжных критиков, а людей, которых впечатление от «Ночи на Днепре» впервые побудило взяться за критическое перо. Из этой категории отзывов я остановлюсь на заметках Полонского и Страхова.

Я. П. Полонский сам, по собственному побуждению, прислал свою заметку в «Страну». В начале заметки речь идет об огромном интересе, который вызвала картина Куинджи:

«Положительно я не помню, чтобы перед какой-нибудь картиной так долго застаивались и чтобы, наглядевшись на полотно, расцвеченное красками, выносили такое невероятное впечатление… Что это такое? Картина или действительность? В золотой раме или в открытое окно видели мы этот месяц, эти облака, эту темную даль, эти «дрожащие огни печальных деревень» и эти переливы света, это серебристое отражение месяца в струях Днепра, огибающего даль, эту поэтическую,

тихую, величавую ночь?

— Это невероятно, — повторяет публика… — Нет ли тут фокуса?.. Не писал ли он на перламутре и золоте?..

— Это — черт знает, что такое! — говорят другие.

— Черт знает, что такое! — восклицают и художники; только в устах их несколько иначе звучит это восклицание.

Сам же художник, — виновник этих восклицаний, — очевидно, счастлив… От беспрерывных комплиментов и рукопожатий поневоле он должен улыбаться, — и он улыбается.

По всему Питеру молва о картине разносит звук нерусского имени «Куинджи» — человека вполне русского, только с восточным лицом, с черной бородой и невысоким лбом, лицом, напоминающим собой не то сирийского, не то халдейского царька, только не набальзамированного и не нарисованного с клинообразными надписями вокруг, а живого и улыбающегося, в сюртуке и в галстуке…»

«Сумерки». 1890-е годы

Далее маститый поэт передает собственное впечатление от «Ночи на Днепре»:

«Недавно воротился я из-за границы; немало посетил там музеев и выставок, видел много превосходных пейзажей самых первостепенных художников, но по силе колорита, по блеску красок не видал ничего подобного.

Что же это такое?.. Не искусственное ли освещение лампами придало этой картине такой блеск и такое обаяние? Но те, которые видели ее днем, говорят, что при солнечном свете она еще лучше. И. С. Тургенев, знаток живописи, один из первых видел ее в квартире художника и также пришел в восторг…

— Ваши облака, — сказал я самому художнику, — недовольно пушисты и расплывчаты в своих очертаниях, слишком плоски и как бы вырезаны…

— Иначе никак нельзя было сделать, — отвечал он мне, — не было бы такого эффекта.

Это — единственное замечание, какое я мог сделать, и едва ли не единственный ответ того художника, который паче всего дорожит эффектами.

Положим, это односторонность, — пейзаж может быть великолепен и без всяких эффектов, — но если в этой односторонности есть нечто гениальное, вправе ли мы осуждать ее? Говорят, Куинджи — плохой рисовальщик: дерева не напишет с натуры так, как всякий ученик пейзажного класса написать в состоянии; это, быть может, и справедливо; но зато не только ни один ученик, — ни один профессор не осветит так этого дерева утренним или вечерним солнцем и этому воздуху не придаст такой густоты или прозрачности…»

Гораздо определеннее и интереснее Полонского высказывается о самой концепции Куинджи Н. Н. Страхов в аксаковской «Руси» (1880 года № 5). Страхов в философской области был отщепенцем от господствовавшего умонастроения. Он — не позитивист обычного тогда типа. Во взглядах этого «почвенника», наряду с мистицизмом, есть элементы *критической* философии.

В критическом разборе «Ночи на Днепре» он ополчается против «протоколизма» вообще. Он отдает должное картине Куинджи, называет ее «истинным чудом» — и по силе света, и по «схваченным с изумительной верностью оттенкам неба, на протяжении между луной и горизонтом» и т. д. Но выпячивающийся и «слишком натуральный», — по его выражению, — блеск луны и воды — нарушает гармонию:

«Все, кто видел картину, я думаю, чувствовали хоть маленькую тень какого-то недовольства или недоумения. В картине есть что-то резкое, что-то бросающееся в глаза, неотвязно напрашивающееся на внимание и мешающее любоваться всеми ее прелестями. Дело похоже на то, как если бы вы любовались прекрасным портретом, но вам постоянно казалось бы, что волосы на нем не нарисованы, а наклеены натуральные. По-видимому, чем естественнее, тем лучше; но, однако, наклеенные

волосы портили бы портрет. Так и тут. Свет луны слишком натурален, слишком бросается в глаза своей натуральностью и этим портит гармонию картины… По можно сказать еще больше. Как ни ярки луна, облака и освещенная река, все-таки и в этом отношении, в отношении освещения, картина, разумеется, не успела вполне подделаться под действительность. Все, кто видел, с первого же раза заметили другое сходство, сходство такое разительное, что многие не хотели верить, что перед ними — настоящая картина, писанная масляными красками. «Это писано на стекле и освещено сзади». Таково общее впечатление…»

Нет никакого сомнения, что этот отзыв, — имеющий в виду определенную теоретическую мысль и *пропаганду* ее, — слишком решителен, тенденциозен и даже полемичен. Уж не так, конечно, сильна дисгармоничность в картине Куинджи!.. Но в основе этих полемических замечаний, бесспорно, лежит доля истины. И порожден этот недостаток картины тем устремлением к *правде,* по-передвижнически понимаемой, которое жило в Куинджи наперекор его субъективизму, наперекор даже той миссии, какую он выполнял в развитии нашей живописи. «Протокольность» в передаче силы света и, рядом с ней, не сливающееся с ней импрессионистски-обобщенное трактование всего остального — вот сочетание эстетически и философски не сочетающихся элементов, вот *минус* картины, как и всего творчества Куинджи в эту эпоху…

Прибавлю, что в «Ночи на Днепре», как, впрочем, и в следующей картине — «Березовой роще», дисгармоничность имела своим источником, помимо указываемой двойственности, заложенной в самой концепции, еще то увлечение «светоподражательностью», на которое указывал Полонский и которое я уже отмечал в нашем безудержном южанине по поводу предшествующих его картин на выставках «Товарищества»… *Это состязание красок со светом* само по себе, было, конечно, огромной и в высшей степени завлекательной технической задачей. И разрешению ее Куинджи отдался в эти годы со свойственным ему пылом. Результаты, им добытые, были изумительны. Совершенно в унисон с цитированными выше отзывами Полонского, Суворина, Матюшинского, и сам «строгий» Страхов должен признать, что «лунный и солнечный свет у него является с такой яркостью и чистотой, которые *оставляют за собой далеко произведения прежних мастеров…»* Технические открытия Куинджи в «Ночи на Днепре» и в «Березовой роще» возбудили, конечно, внимание наших пейзажистов. Я не буду говорить о «подражателях», которые всегда, подобно слепням, облепляющим борзого коня, вьются вокруг каждого имевшего

успех счастливца и спешат использовать «для рынка» модный мотив: живописная макулатура, в виде ночных пейзажей с лунами, блестящими реками и огоньками в хатках, а через год — в виде солнечных прогалинок в березовых лесах, конечно, начала появляться в большом количестве. Речь не о них и не об этом. А вот что достойно внимания: серьезные художники увидели в открытиях Куинджи предмет для изучения, ценный материал для обогащения пейзажной техники… Именно так высказывался о «Березовой роще» Шишкин, по-видимому, подчеркивая в то же время ее незавершенность в смысле гармонии: «Это — не картина, а с нее картину можно писать…» Другой видный пейзажист и «искатель солнца», Орловский, говорил: «Я никогда не думал, не воображал, чтобы можно было довести картину до такого рельефа. Это — не картина, а натура». (Оба эти отзыва я заимствую из заметок Вагнера[13]). В помещаемой здесь статье И. Е. Репин рассказывает о тех муках душевных, с которыми Орловский пытался раскрыть «тайну» куинджиевских красок, — как он бился над этим «секретом»…

То обстоятельство, что «Ночь на Днепре» была выставлена при совершенно необычных условиях, в искусственном освещении, вызвало массу недоумений, толков о «фокусничестве» и мелочных нападок. Это было, конечно, вполне в нравах «улицы». Но многие, видевшие картину и при дневном свете, как Тургенев, Вагнер, Крамской, засвидетельствовали, что, теряя, возможно, в силе световых эффектов, она при дневном свете очень выигрывала в тонкости красок, в нюансах, в общем колорите…

Крамской высказывал это, между прочим, в письме к Суворину, которое ему продиктовала трогательная заботливость о судьбе картины Куинджи, о впечатлении, которое она будет производить на будущие поколения…

Вот несколько строк из этого интересного письма:

«Меня занимает следующая мысль: долговечна ли та комбинация красок, которую открыл художник? Быть может, Куинджи соединял вместе (зная или не зная — все равно) такие краски, которые находятся в природном антагонизме между собой и, по истечении известного времени, или потухнут или изменятся и разложатся до того, что потомки будут пожимать плечами в недоумении: отчего приходили в восторг добродушные зрители?.. Вот, во избежание такого несправедливого к нам отношения в будущем я бы не прочь составить, так сказать, протокол, что его «Ночь на Днепре» вся наполнена действительным светом и воздухом, его река — действительно совершает величественное течение, и небо — настоящее,

бездонное и глубокое. Картина написана немного более полугода тому назад, я ее знаю давно и видел при всех моментах дня и во всех освещениях и могу засвидетельствовать, что как при первом знакомстве с ней я не мог отделаться от физического раздражения в глазу, как бы от действительного света, так и во все последующие разы, когда мне случалось ее видеть, всякий раз одно и то же чувство возникало во мне при взгляде на картину, и, попутно, наслаждение ночью, фантастическим светом и воздухом… В самом деле, вопрос стоит того. Пусть потомки знают, что мы отдавали себе отчет и что, ввиду невероятного и нового явления, мы оставили к сведению и эту оговорку…»

«Протокол» напечатан не был. Опасения же Крамского, к сожалению, сбылись в полной мере…

«Ночь на Днепре» после выставки в Петербурге была увезена великим князем в кругосветное плавание. Приобретенная им картина так полюбилась ему, что он в Петербурге неоднократно заходил в мастерскую Куинджи в то время, когда тот еще заканчивал ее для выставки. Теперь он не пожелал расстаться с ней… По настоянию И. С. Тургенева, Константин Константинович во время стоянки в Шербурге дал разрешение выставить картину в Париже — всего на несколько дней. И вот с фрегата «Ночь на Днепре» попадает временно на сушу — в столицу Франции, в картинный магазин Ледельмейера.

В «Republique Francaise» (1880 год) был напечатан следующий отзыв о ней Ф. Бюрти:

«Русский художник-пейзажист господин Куинджи, — писал критик, — один из обративших на себя наибольшее внимание на последней Всемирной выставке, доставляет парижанам случай увидеть значительное его произведение…» Затем, дав описание картины, Бюрти резюмировал: «Главный эффект картины — в передаче, поистине чудесной, бледного и искрящегося света на водной поверхности, раздробленной и взволнованной течением. При первом взгляде получается странное впечатление. Но мало-помалу воля художника вас покоряет и переносит вас в изображенную им местность. Нисходящая градация света, который отчетливо бьет только в стены хаток, расположенных по откосам берега; силуэты высокого репейника; тишина, царящая над огромным пространством, суровость голого, безлесого пейзажа — все создает настроение меланхолическое и величавое, на редкость удачно выраженное…»

Приведу любопытные подробности этого эпизода — экскурсии «Ночи на Днепре» в Париже, заимствуя их из письма И. С. Тургенева, писанного из Парижа к Д. В. Григоровичу (1881 год)[14]. Письмо это свидетельствует, что, подобно Крамскому, и

великий наш *художник слова* близко принимал к сердцу судьбу картины и заботился, по своему обыкновению, об ознакомлении французов с выдающимся произведением русского искусства.

«…О картине Куинджи. — Это целая история… Вам известно, что великий князь Константин Константинович взял ее с собой в кругосветное плавание. Нет никакого сомнения, что она вернется оттуда совершенно погубленной благодаря соленым испарениям моря и пр. — Свидевшись с ним в Париже и уговорив его прислать картину из Шербурга (где она находилась на фрегате) хоть на десять дней, я имел тайную надежду, что он согласится оставить ее здесь для выставки, что бы спасло картину и принесло бы много пользы и славы живописцу; Орлов также разделял эту надежду… Но великий князь оказал великое упорство — и картина, простояв здесь у первого здешнего торговца картинами Ледельмейера в прекрасной галерее и при отличном освещении, — отправилась обратно на фрегат. Все французы, видевшие ее, были поражены удивлением; но беда в том, что очень немногие французы ее видели, несмотря на объявления, помещенные в Figaro и прочих журналах… — А жаль! Осталась бы картина в Париже — попала бы на выставку — и грому было бы много — и медаль бы Куинджи получил… Да и кто мог ожидать, что такую большую вещь потащат с собой в морское путешествие?! Очень радуюсь тому, что вы говорите о новой его картине; желаю ему всяческих успехов: нельзя ли прислать хоть эту картину на выставку сюда?.. А пребывание «Ночи на Днепре» в Париже уже все-таки приготовило пути…»

По возвращении из морского путешествия, в 1882 году, «Ночь на Днепре» была выставлена в Москве вместе с новой картиной, о которой я уже упоминал, а затем — еще раз в Петербурге.

Тогда же, под личным руководством Архипа Ивановича, картина была воспроизведена в олеографии, разошедшейся в огромном количестве экземпляров.

Позднее, получив два заказа на повторения (по 5 тысяч рублей за каждое), Куинджи долго работал над ними, но так и не отдал их заказчикам: оба повторения остались в его мастерской и, вместе с остальными последними его произведениями, завещаны им в собственность Общества его имени…

Через год после «Ночи на Днепре» Куинджи выставляет в том же «Обществе Поощрения Художеств» новую картину, и опять при ламповом освещении: это была «Березовая роща»[15].

Успех был опять большой, но уже такой бури, как ее предшественница, «Березовая роща» все же не подняла. Художник отправился на этот раз в погоню *за солнцем.* В значительно видоизмененной трактовке он вернулся к мотиву, уже им

испробованному… Но если «Березовая роща» 1879 года могла быть названа пробой пера и «этюдом» солнечного освещения, то новая «Роща» была написана с гораздо большей законченностью и уверенностью. Световой аффект удался в необычайной мере благодаря использованию контрастов и дополнительных тонов. Мелкие солнечные кружки на березовых стволах играли и светились, окруженные холодными полутонами прозрачной тени. Зелень в теневых местах была подчеркнуто бурого цвета, отчего освещенные партии листьев по соседству пылали подлинным светом, а просвечивающие — приобретали ту светящуюся зеленую прозрачность, какую имеют в природе… Чтобы усилить впечатление пространства, художник поместил слева у самой рамы, на первом плане, прямой ствол березы, сильно затененный: этот ствол подчеркивал и удесятерял освещенность прогалины и отодвигал ее вглубь. Рецензенты выражали удивление, как такая небольшая картина могла давать впечатление огромной внутренности леса, уходящего — одна группа стволов за другой — вдаль… Освещение Куинджи выбрал боковое, когда солнце свернуло уже с полудня и в его оранжевых лучах стволы круглились с необычайной рельефностью… Быть может, даже слишком подчеркнут был этот эффект: недаром некоторые наивные рецензенты, думая сказать комплимент, заговаривали о «стереоскопической» рельефности…

Я опять предоставлю слово современникам художника, высказывавшимся под свежим впечатлением от картины.

Н. П. Вагнер писал:

«Необыкновенный свет и рельефность — вот первое, что поражает на картине. Эти два условия доведены до такого изумительного совершенства, которого мы не встречаем ни в новой, ни в старой пейзажной живописи…»

Критик не усматривал, однако, в «Роще» последнего слова, полного достижения:

«В последних картинах художника, и в особенности в его «Березовой роще», мы только можем видеть начало совершенно нового, оригинального пути. Он сам еще делает первые, не вполне уверенные шаги на этом пути… Трудно теперь предсказать, куда пойдет пейзажная живопись, но перед ней распахнулось что-то широкое, светлое, совершенно новое, небывалое, чего никто не ожидал, о чем никто не смел думать… Какая же сила должна быть у художника, который смело, широко распахнул эти двери и открыл новую неведомую область!..»

Восхищаясь «светом и стереоскопической рельефностью», Вагнер делал оговорку насчет буроватых тонов в тенях березовой листвы: он готов допустить, что более чуткий и изощренный глаз

художника видит правильнее, но сам лично не понимает этих тонов… Он обратился с запросом к автору картины, и, по его словам, Куинджи стал «доказывать ему, что все условия красок, света и тени выдержаны именно в той силе, в какой они являются в натуре при этом освещении: глаз сильно поражается резким световым пятном, он ослеплен, и все предметы в тени ему кажутся почти бесцветными…»

«Эффект заката».
Эскиз. 1901 г.

Объяснение более чем характерное для Куинджи. С одной стороны, тут есть что-то от принципов импрессионизма, с другой — невольно вспоминаются сообщения о том, как усердно и тщательно изучал Куинджи законы оптики, вспоминаются и приведенные выше слова Крамского по поводу «Хаток на солнце»: и Крамской, подобно Вагнеру, соглашался, что по законам физики это, может быть, и так, но глаз наш видит иначе… Словом, к импрессионисту Куинджи постоянно примешивается Куинджи-объективист, Куинджи-реалист, Куинджи-передвижник…

И опять, как и о «Ночи на Днепре», отзывы «двоятся». Один критик воздает хвалу картине за реальность ее, подчеркивает, что это — «не картина, а сама природа», что хочется «обхватить руками эти деревья, броситься на эту траву и, растянувшись на ней, смотреть, смотреть без конца на залитые солнечным блеском

белые стволы берез, на открывающуюся вашему взору перспективу мягкой и изумрудной зелени, на неподвижную листву переплетающихся между собой ветвей…» А рядом другой — восхищается именно субъективизмом художника. А иной раз один и тот же критик сам «раздваивается», воздавая хвалу и за то, и за другое… Это, конечно, очень типично для *эпохи перелома,* для момента, когда передвижнический реализм уже отживал свой век…

«Весна». Эскиз

Приведу, в виде иллюстрации, два — резко и по существу противоположных — отзыва о творчестве Куинджи, притом напечатанных рядом в одном и том же журнале. Один принадлежит беллетристу Максиму Белинскому («Новое обозрение», 1881 год) и интересен как выпуклое выражение традиционного образа мыслей: воспитанный в школе *реализма,* беллетрист не замечает никаких уклонений от него в понравившейся ему картине, можно сказать — слеп к проблескам новых приемов, и в искусстве Куинджи видит полное торжество… теорий Чернышевского…

«Мне припомнились, — пишет по поводу «Березовой рощи» Максим Белинский, — слова одного известного писателя, который имел смелость указать на действительность, как на единственный критерий художественности того или другого

произведения, причем утверждал, что картина художника все-таки никогда не сравнится со своим идеалом. Это была проповедь реализма, здоровая, глубокая, полная эрудиции и тончайшего понимания вопросов искусства… Однако Куинджи не писал двадцать пять лег тому назад, и вот отчего великий критик высказал предположение о невозможности перенести природу живьем на холст. Невозможное оказалось возможным в наше время…»

«Полдень. Стадо в степи».

Диаметрально противоположную и гораздо более тонкую (хотя и чрезмерно «патриотическую») характеристику Куинджи в том же «Новом обозрении» дал критик Чуйко. Чуйко — поклонник импрессионизма, и в Куинджи он видит и ценит импрессионизм, доведенный до своего завершения. Французский импрессионизм, по его мнению, не выполнил своей миссии:

«Если во Франции импрессионизм еще не одержал окончательной победы, не занял места в искусстве, принадлежащего ему по праву, то, вероятно, потому, что среди молодых адептов новой школы не нашелся крупный талант, который, не заботясь о формулировании эстетических тонкостей и пропаганде «новых идей», постарался бы осуществить их на

деле, подчиняясь лишь влечению натуры».

«Москва. Вид на Кремль со стороны Москворецкого моста».

Наше отечественное искусство, по мнению критика, осуществило то, о чем лишь мечтали французы, и именно — благодаря Куинджи:

«Русская школа живописи оказалась в этом отношении более счастливой. У нас, правда, не образовалась школа импрессионизма, теоретические воззрения этой школы не только не возникли сами собой, но даже не забрели случайно из Франции; а между тем у нас-то именно и явился художник, который сразу, инстинктивно и почти в совершенстве осуществил все мечтания импрессионистов. Я говорю о господине А. И. Куинджи…»

Этюд. Крым

В патриотическом пылу, забывая об откровениях Монэ, до которых, конечно, и не доросла еще в те годы русская живопись (даже в смысле их понимания только), господин Чуйко, по-видимому, усматривает какой-то *синтез* импрессионизма с натурализмом в живописи Куинджи. Это, конечно, ошибка. Был натурализм и были элементы импрессионизма, а синтеза-то именно и не было. Творчество и мышление шли одновременно как бы *в двух* направлениях, *в двух* плоскостях… Но, во всяком случае, господин Чуйко почти наложил руку на самую существенную сторону в творчестве Куинджи, один из первых указал на значение нашего новатора, а довольно обстоятельная статья его вообще представляет, на мой взгляд, наиболее интересный этюд из всего написанного в те годы о Куинджи. Отбросьте патриотические преувеличения заслуг родного искусства и более чем легкомысленные преуменьшения заслуг «чужестранцев», и получится нечто очень близкое к истине, никем в ту эпоху столь точно не формулированное…

Последней картиной Архипа Ивановича, которую он выставил на суд публики, был «Днепр утром». Картина была выставлена в 1882 году вместе с «Ночью на Днепре» и «Березовой рощей», когда эти произведения вторично появились перед публикой — на этот раз при *дневном* свете… Новая картина, которой суждено было стать *прощальной,* была уже совершенно в новом для художника роде. Никакого блеска световых эффектов, никакой яркости или подчеркнутости… Скромный — в светлых, бело-молочных тонах — вид Днепра, с мастерски переданной плоскостью реки, с

удивительным впечатлением шири, простора… На первом плане — кусок степи, и на нем — тщательно нарисованный «торчащий» в воздухе репейник. Нежно голубеющая сквозь туман река, сливающаяся с небом даль… Простые, спокойные линии, целомудренно робкий свет навевали на душу поэтическое настроение раннего утра, мира, свежести и какого-то ожидания…

А. И. Куинджи. Карикатура Лебедева («Стрекоза». 1879 г., № 11)

Свидетельствовал ли этот новый мотив о каком-нибудь переломе в художнике, о какой-нибудь новой фазе в его творчестве?.. Дальнейшие — скрытые им при его жизни от публики — произведения Архипа Ивановича, на мой взгляд, подсказывают положительный ответ на этот вопрос…

Я чувствую необходимость сделать небольшое резюме этой главы. Мне нужно остановиться на значении и смысле всей этой противоречиво-двойственной критической литературы, целый водоворот которой создался около произведений Куинджи… Я уже упомянул мимоходом о назревавшем *переломе* в эстетических вкусах и понятиях, о том, что ясная и законченная в своей идеологии эпоха народничества и выражавшее ее художество передвижников приближались к своей ликвидации. Сейчас, в ближайшей главе, мне придется говорить подробнее как о причинах этой ликвидации, так и о симптомах ее. Здесь же отмечу, что именно творчество Куинджи явилось одним из ферментов, от которых зарождались новая жизнь, новые течения в искусстве… Если он одной ногой и стоял в старой эпохе, то другую смело заносил в сторону нарождавшегося, точнее — только *зарождавшегося* тогда, направления. Двойственность в его творчестве была обусловлена двойственностью в идеологической атмосфере. Если голоса критики, в которых мы должны слышать прежде всего голоса публики, зрителей, были столь сбивчивы и разноречивы, если картины Куинджи восхвалялись одними (скажем: Суворинym, Вагнером, Максимом Белинским) за то самое, что, по мнению других (как Чуйко, Страхов), составляло *минус* в его творчестве или даже *минус* в искусстве всей эпохи, то объясняется это одним: эстетические (а значит, и философские) представления и настроения переживали именно *переходный момент,* находились в брожении, в стадии ликвидации старого, поисков нового…

Вот этому-то *новому* Куинджи и «распахнул широко двери» — повторю я здесь выражение Вагнера… Как мы видели, это смутно чувствовал не один Вагнер, а и значительная часть критики. Но почти никто не умел определить сущность этого нового, не умел распознать истинное направление исканий Куинджи…

Это новое состояло в более субъективном и обобщенном отношении к действительности, это новое в живописи сводилось к *пленэру* и *импрессионизму*… Им-то и пролагал путь наш новатор…

Глава VI
ГОДЫ «МОЛЧАНИЯ»

Я перехожу к периоду жизни Архипа Ивановича, представляющему, поистине, камень преткновения для биографа, который пожелал бы документально, с определенными данными в руках, осветить его психологически…

За шумным моментом, только что описанным, за годами наиболее громкого успеха и славы следует тридцатилетний период *молчания.* И следует непосредственно, не перемежаясь никакими неудачами, вообще ничем, что могло бы внешним образом объяснить загадку…

Начинается молчание тотчас после выставки «Ночи на Днепре», «Березовой рощи» и «Днепра утром». С года этой выставки, то есть с 1882 года, и до самой своей смерти Куинджи ни одной картины уже не выставляет. Мало того: до 900-х годов он даже никому из близких, кроме жены, не показывает своих работ… В середине 90-х годов он вновь выступает на общественной арене, но лишь в качестве преподавателя, десятилетие же, 1883–1893 годы, проводит в полной изолированности от публики и публичности, а если не считать немногих близких друзей, то и в полном уединении…

Это — случай совершенно исключительный в биографии больших художников.

Творчество *для себя,* творчество, которое само по себе дает полное удовлетворение художнику, на мой взгляд, вовсе не гипербола и тем менее — фраза.

Во время самого процесса созидания истинный талант тем и характеризуется, что все его душевные силы сосредоточиваются на созидаемом, все фибры его существа напрягаются в одном стремлении — выявить овладевшую им художественную мысль в возможной полноте и совершенстве. Тут нет места заботе о впечатлении, какое получит публика, нет места думам о суде критики или потомства. Художество является *самоцелью* — в подлинном смысле этого слова. Весь мир исчерпывается творящим *я* художника да объектом его творчества: они — *вдвоем* во всей вселенной, очерченные каким-то магическим кругом, вне которого ничто не существует…

Но, творя *для себя*, иначе даже не умея творить, истинный талант все же, но самой природе своей, *общителен.*

При всей той склонности к индивидуализму, какая заложена в самой натуре большинства современных художников, при всей

их антиобщественной закваске, *искусство-то* ведь по существу своему глубоко *общественно.*

Таким оно было от зачатия своего, когда в форме символов и обрядов служило общественно-религиозным целям. Таким оно осталось и сейчас, несмотря на века дробления и индивидуализации творчества, обособления художника от коллектива…

Гюйо, считающий целью искусства *объединение людей в области наиболее интимных переживаний,* наш Толстой, по-моралистски суживающий эту мысль, но по существу дающий искусству то же определение, конечно, глубоко правы.

И первая стадия этого объединения есть единение самого художника со зрителем, слушателем, читателем путем *публичного выступления.*

Закончив свое создание, каждый художник, естественно, влечется к общению с публикой. Это — в натуре вещей… У Леонида Андреева в одной из повестей («Мои записки») есть прекрасный образ. Художник заточен в тюрьму. Ему разрешено рисовать, но лишь на аспидной доске, и, чтобы начать что-нибудь новое, приходится уничтожать ранее нарисованное, так что никто не видит рисунка, кроме самого художника… Он сначала с радостью принимается за творчество. Но скоро им овладевает отчаяние, и он кончает самоубийством… Заточенное, скрытое от человечества творчество — это contradictio in adjecto.

Какие же глубоко серьезные мотивы должны быть налицо у большого художника, чтобы добровольно *заточить* свое творчество «в тюрьму», чтобы сделать из него тайну для общества!..

Когда Куинджи «замолчал», распространились слухи, что он просто «бросил» живопись, отдался материальным заботам, хозяйственным делам. Это было величайшее и — скажу настоящее слово — пошлейшее заблуждение…

Ни на один день не «бросал» своего искусства этот стихийный талант.

«Днепр». Эскиз
(Собственность Общества имени А. И. Куинджи)

Не было дня, — кроме разве дней путешествий да болезней, — который бы он провел, не взявши в руку кисть или карандаш. И так было до старости, до самых последних дней. Даже в последнюю болезнь, сведшую его в могилу, он первое время постоянно рисовал в постели. А в дни здоровья — уже старик — каждое утро то лежа в постели разрабатывал карандашные эскизы, то в одном белье бежал в мастерскую внести новый, пришедший ему в голову штрих в какую-нибудь из своих неоконченных картин…

Что же говорить о той поре, когда началось «молчание», о поре 80-х годов, когда он, — 40-летний, полный душевных сил и могучего здоровья человек, — весь кипел художественными замыслами!..

Тотчас после «Днепра утром» он принимается за «Закат и степи» (начатый еще раньше «Березовой рощи»), затем пишет «Радугу» и т. д. и т. д., — пишет, но не выпускает из своей мастерской и никого не пускает в свою мастерскую…

«Вид на Москворецкий мост, Кремль и храм Василия Блаженного».

Чем же объяснить это *молчание* Куинджи, это *пожизненное заточение* его новых картин?

Если бы Архип Иванович был хоть в малой мере причастен к «литературе» — в форме отрывочных записей какого-нибудь дневника или в форме хотя бы самой непритязательной переписки с друзьями — это, конечно, помогло бы нам в решении загадки. Но он писал только деловые записки в два-три слова; никакой переписки после него не осталось…

Душевная драма Куинджи — а я уверен, что тут была драма — ни в каких документах не зарегистрирована. Все, что имеется в нашем распоряжении, это, увы! — психология, психологические догадки и гипотезы… Поле это — обширное, и прокладывать путь по нему — предприятие рискованное. Но что поделаешь, если иного, *готового* пути нет?

Пытаясь разгадать загадку, я обращался к близким покойному людям, обращался к старым товарищам его по «передвижничеству», обращался и к некоторым из учеников его, пользовавшимся его доверием.

Большинство отвечало:

«Вероятнее всего, что после такого небывалого успеха, какой имели «Ночь на Днепре» и «Березовая роща», Архип Иванович уже не желал выступать с вещами, на которые он в этом смысле не надеялся; а ведь надо было дать такое *новое,* чтобы успех его затмил успех прежний…»

Что же? Значит, ключ к загадке — самолюбие, славолюбие, честолюбие?.. Мы знаем, что эти свойства далеко не были чужды необузданному, стихийному *я* Архипа Ивановича… Но достаточно

ли их для объяснения *молчания?* Могли ли одни эти побуждения сами по себе побороть могучее влечение каждого художника к общению с человечеством, лежащее, как я говорил, *в натуре вещей*?

Мне думается: нет, не могли. Именно слишком *стихийна* была вся фигура этого художника и слишком подлинный он был художник, чтобы нам удовлетвориться таким объяснением. Мне думается, это могло быть привходящим моментом, а не определяющим…

И даже *менее всего* вероятным кажется мне такое объяснение — столь упрощенный ключ к сложнейшему психологическому вопросу: мне чувствуется здесь какой-то глубокий душевный перелом, нечто, пожалуй, аналогичное тому, что так долго не давало «говорить» Иванову, — перелом в мироощущении, в эстетических взглядах…

Основываясь в своих догадках прежде всего на том, что *говорят* мне картины Куинджи одна за другой, вплоть до последних, я, в виде «рупора», усиливающего звук их «речей», прибегаю к анализу умонастроения нашей интеллигенции в соответствующие годы, главным образом, конечно, в сфере художественных вопросов.

Вглядимся на минуту в эту *эпоху перелома* — 80-х годов…

В литературе мы видим в эти годы настроение «сумеречного», переходного момента…

Долго царивший в пашей беллетристике *реализм* подходит к своей ликвидации. Реализм в литературе (как и в искусстве вообще, как и в философском умонастроении) всегда покоится прежде всего на ясности *общественного жизнеощущения.* Народничество представляло собою стройную и ясную идеологию. Но стройность и ясность его покупались ценой упрощенного и утопического взгляда на действительность. Утопизм народнических теорий к 80-м годам выявил себя уже с достаточной определенностью. Само крестьянство оказалось совсем непохожим на то идеализированное представление о нем, какое легло базисом в теории «кающихся дворян» и наследовавших эти теории «разночинцев». Поправка за поправкой вводились одна за другой в некогда могучее и столь увлекательное миросозерцание. Но это были, в сущности, лишь ступени вниз, к его ликвидации…

«Идеалы дедов и отцов над нами бессильны», — с унылым самодовольством провозглашали публицисты «Недели», газеты, вполне отражавшей настроение восьмидесятничества. А новые идеалы, новые отправные точки еще не обозначились… Эпоха правительственной реакции совпала с эпохой интеллигентской

растерянности, утраты былой веры, идеологической «бескрылости»… Даже такие упорно-стойкие идеологи действенного народничества, как Н. К. Михайловский, с болью сердечною делали такие признания:

«О наличности каких-нибудь общественных задач, которые соединяли бы в себе грандиозность замысла с общепризнанной возможностью немедленного исполнения, нечего в наше время и говорить. Нет такой задачи…»

Мне возразят: «Все это так, но касается все это лишь передовых общественных течений и их представителей… Какое отношение имеют эти обстоятельства к столь *аполитическому* явлению, как Куинджи и его творчество?»

Вместо ответа я сошлюсь на такого рода факты: почти одновременно с Куинджи *замолчал* столь далекий от политики, особенно в то время, художник слова, как Толстой: в 1879 году он пишет свою «Исповедь», где отрекается от художественного творчества… Вскоре по его стопам пойдет такой крупный талант, как живописец Ге, и тоже отречется от прежних задач и путей, тоже займется «опростительством»…

Признаки глубокого и всюду проникавшего идейного переворота были налицо во всех областях жизни и творчества.

Но среди мрака реакции и всеобщего уныния уже зарождались и положительные стороны новой идеологии, зарождались элементы будущего.

Можно сказать, что перелом, совершавшийся тогда в мышлении интеллигенции нашей, шел от *гражданского морализма* к более широким *эстетике философским* идеям и *к универсализму* мироощущения. С другой стороны, на место групповой, социальной психологии выдвигалась психология *интимно-личная,* на место старых, готовых социальных обобщений шли дробные, разрозненные попытки подойти к истолкованию жизни, отправляясь, как от центра, от человеческого *я. Личность,* с ее субъективными запросами и требованиями, постепенно все выше поднимала голову, выпрямлялась и росла.

Перемена мироощущения выразилась тотчас и в приемах художественного творчества. Уже у Чехова, лучшего литературного выразителя *эпохи перелома,* эти приемы значительно меняются, по сравнению с ближайшими его предшественниками. Завершитель эпохи реализма, он, по манере своей, везде — последовательный *импрессионист.* А в произведениях второй половины его деятельности уже заметны кое-где элементы *символизма…* Дальнейшая эволюция литературы пойдет в 90-х годах именно в этом направлении. Вся

новейшая наша поэзия и беллетристика с этих пор окрашивается, год от году все решительнее, в те же «европейские» тона: «пленэр» и импрессионизм царят у Горького; они же — плюс элементы *стилизации* — характеризуют и творчество Леонида Андреева… Конкретная, реалистическая *плоть,* — элементы *быта,* — исчезают из нашей беллетристики или обволакиваются флером символизма, выражающего *субъективное* умонастроение автора, его чаяния и надежды, его идеологические искания…

В музыке завоевывает огромную аудиторию такой *субъективист лирик,* как Чайковский…

В науке позитивизму приходит на смену «критическая философия»; подымают свою голову энергетизм и витализм; появляется Владимир Соловьев, с его проповедью мистического идеализма…

Необходимо указать еще на одно обстоятельство. В эти же годы перелома, заодно с *личностью* человеческой, и *красота* поднимала свою долго — с 50-х годов — опущенную голову; эстетика входила, как один из неотъемлемых элементов, в строй нашего миросозерцания. На Пушкинском празднике 1880 года, можно сказать, был *реабилитирован* не только Пушкин, но и сама *красота,* почти не находившая себе места в социально-моралистском миросозерцании народничества, отныне же входящая, как *неотъемлемый* элемент, в строй нарождающейся идеологии…

Надо ли пояснять, что все эти перемены по существу сводились к отказу от «самобытничества» — к *капитуляции перед Европой*? Усиленное влияние европейской мысли, европейских точек зрения, вообще *европеизация нашей духовной культуры* — вот огромный факт, начало которого надо отнести именно к середине 80-х годов. Никто уже не зовет нас с тех пор произносить свое — никому доселе неведомое — *новое слово,* а все усиленнее раздаются голоса: «на выучку к Европе!»…

Как отразились эти перемены на нашем пластическом искусстве? Как сказался этот перелом, в частности, на нашей «семидесятнической» национальной школе живописи, на направлении передвижничества, до тех пор главенствовавшем?

Параллелизм с явлениями в литературной области был полный. И здесь прежний *дух* отлетал, а на смену ему уже проникали в самое сердце направления новые, по существу чуждые ему, отрицавшие его элементы. Некогда столь определенная, резко очерченная физиономия «Товарищества» бледнела и меркла. Иные даже из коренных передвижников пускались в поиски, совершенно уводившие их с прежнего пути…

Прежде всего, почти исчез с передвижных выставок *мужик.*

Его певцы — Максимов, Мясоедов, отчасти Савицкий — принялись за жанры из культурного быта и за пейзажи[16]…

Напомню, что в те годы начала *изменять мужику* и наша беллетристика, занявшаяся «средним человеком», обывателем вообще… Успенский констатировал в одном из своих очерков того времени, что кругом стоит обывательский вопль: «Мужик, мужик, мужик!.. Позвольте-с… Дайте и нам, и нам что-нибудь!..»

Он констатировал в своем очерке не только эти обывательские протесты против народнического искусства, но и нарождение новых *обывательски-буржуазных* требований к художеству[17]…

0 том же явлении с жуткой грустью говорил и Крамской в своих письмах. Он отмечал успех именно *обывательской* струи в живописи и новый факт: возрождение академических выставок, не только конкурирующих, но даже одерживающих победу — по численности посетителей — над передвижной выставкой…

Первым отпал от передвижников Константин Маковский, ударившийся именно в обывательски-*салонный* стиль… Но и неотпадавшие менялись. Так Виктор Васнецов от жанровых сцен перешел к сказочным сюжетам, а затем к религиозной живописи с элементами стилизации: реализм передвижнический в его лице превратился в подчеркнутую и несколько аффектированную мистику[18]. Его брат Аполлинарий вносит элементы *символизма,* а затем и *стилизации* в пейзаж. Вскоре в среде «Товарищества» обнаруживается *поэт-примитивист,* исполненный религиозной романтики, и уже последовательный *стилизатор* — Нестеров. С 12-й выставки появляются и привлекают всеобщее внимание полные лиризма, чисто *импрессионистские* произведения Левитана — этого *Чехова русского пейзажа* и т. д., и т. д. А наряду с этим Суриков, дававший прежде такие проникновенно-трагические картины русской старины, переходит к безразличным сюжетам и как-то выдыхается… Ярошенко перестает писать «интеллигенцию», пускается в путешествия и выставляет все больше пейзажи и т. д., и т. д.…

Пресса заметно *«изменяла»* передвижникам: вместо прежних поголовных похвал и восторгов газетные и журнальные статьи отмечали теперь бессодержательность, повторение старых тем, изобилие пейзажей, портретов и даже «автопортретов»…

Поворот, словом, шел по всему фронту. Народнический реализм так же отжил свой век в живописи, как отжил его и в литературе.

В письме к Суворину 1885 года Крамской сначала отчетливо формулирует принципы, которыми жило передвижничество:

«Художник, — пишет он, — как гражданин и человек, кроме

того, что он художник, принадлежа к известному времени, непременно что-нибудь любит и что-нибудь ненавидит. Любовь и ненависть не суть логические выводы, а чувства. Ему остается быть искренним, чтобы быть тенденциозным… Искусство греков было тенденциозно, по-моему, и когда оно было тенденциозно, оно шло в гору; когда же оно перестало руководиться высокими мотивами религии, оно быстро выродилось в забаву, роскошное украшение, а затем не замедлило сделаться манерным и умереть…»

Но, определив таким образом те высокие — *религиозные* — требования, которые предъявлялись его эпохой к искусству, Крамской делает такое трагическое признание:

«Но вот мое горе — и я должен сказать — горе всего современного искусства: *во имя чего* должно делать подвиги? *Что за идеал, к которому необходимо стремиться?..* И не потому ли хочется найти что-нибудь ласковое в искусстве, что родной матери нет, нет того Бога, около которого могла бы собраться семья? Нет той песни, при звуках которой забились бы восторгом все сердца слушателей… О да, трудно теперь художнику!..»

Вот в эту-то *«трудную»* минуту, — трудную, конечно, не для одних только художников! — и *замолчал* Куинджи. Закатилось, только перед тем ярко освещавшее всем пути, солнце общепризнанных, руководящих идеалов и принципов, жизненных, философских, эстетических… Настала минута глубоких сумерек, зыбкая, колеблющаяся атмосфера разочарований, сомнений, исканий… К если в Архиве Ивановиче этот момент породил те же сомнения и колебания, то *я* могу усмотреть в этом лишь доказательство глубочайшей серьезности его натуры, глубоко-серьезного отношения его к искусству…

Что успех, мнение публики, зрителей очень горячо интересовали его, это — факт бесспорный.

«Степь». 1875 г.

Близкие к нему люди передавали мне, что до последних лет, встретившись с кем-либо из почитателей его таланта, выразивших это почитание в беседе с ним, он дома рассказывал об этом каждый раз, как о «новости», с каким-то детски-торжествующим видом… Он тщательно собирал все отзывы о своих картинах и своей деятельности вообще, печатавшиеся в газетах (и, скажу к слову, эта собранная им коллекция аккуратно по годам наклеенных на листы газетных вырезок сослужила мне большую службу в настоящей работе). Все это так. И все это так естественно в фигуре «самоучки», который исключительно своими руками пробивал себе дорогу, «сам-один» *ковал* свой талант и свою славу…

Но когда говорят: «Он до такой степени дорожил мнением зрителя, что «боялся» этого мнения», — я вспоминаю: почему же после шумного, гомерического успеха, который имели его «Ночь на Днепре» и «Березовая роща», он выступил так, как повелевало его художественное *я,* — со скромной и «тихой», совсем не потакавшей вкусам любителей эффектов вещью, как «Днепр утром»?.. И мне лично все указанные признаки его само- и славолюбия кажутся такими ничтожными по сравнению с теми колебаниями, которые должны были роковым образом зародиться в его религиозной душе в эти *годы перелома,* — и, конечно, особенно сильно должны были сказываться — в новаторе, пробивавшем новые пути, не имевшем опоры во всецело приемлемой, установившейся традиции…

Что за идеал, к которому необходимо стремиться — идеал не

только общечеловеческий, жизненный, но и чисто эстетический?.. Прав ли он, этот романтик-южанин, пропитывая свои картины радостью жизни, солнцем и ликующе-яркими красками? Куда ведет его субъективное восприятие природы?.. Не служит ли и его живопись на потребу тем, кому нужны «Римлянки», входящие в бассейны и выходящие из них?.. Противопоставлял же Суворин его жизнерадостную живопись хмурому, религиозному реализму передвижников… А Чуйко в одной из своих вполне сочувственных заметок прямо объяснял успех Куинджи совпадением во вкусах с народившимся у нас *буржуазным* зрителем…

Все эти общие вопросы могли присоединяться к *своим,* личным, более частным вопросам: к раздвоению души художника между реализмом и импрессионизмом, к трудности освободиться от прочно залегших в душу устарелых принципов передвижнической *правды*…

Вспомним эволюцию Куинджи, как художника.

О чем *говорят* нам его произведения в хронологической последовательности их появления на свет?

Мы видели в самом начале неустановившегося юношу, по темам и манере «прислонявшегося» к Айвазовскому («Сакля на берегу Черного моря», «Буря при солнечном закате», «Исаакий при лунном освещении»), а затем — впитывающего в свое творчество приемы и вкусы передвижников: это — в картинах «серо-бурого» периода от «Забытой деревни» до «валаамских» мотивов включительно. Здесь только робко пробивалась тенденция к более обобщенному трактованию, а отличием от остальных «товарищей»-пейзажистов являлась определенная лирическая нота. Этот лиризм все возрастал и мужал. Вскоре художник освобождается от влияния среды, в смысле выбора мотивов, и дает, с одной стороны, наиболее, на мой взгляд, гармоничную вещь этого периода «Украинскую ночь», с другой — ужо решительно обобщенный «Чумацкий тракт». И в той и в другой картине основная тенденция к претворению впечатлений ог действительности сказывается уже в достаточно отчетливо обозначенном *импрессионизме*… Надо, однако, заметить, что оба пейзажа брали природу на известном расстоянии: соблазн изображать *мате риал* природы, впадать в протоколизм и натурализм был поэтому не так силен. В следующий период двойственность, присущая концепции Куинджи, двойственность объективного натурализма и импрессионистического претворения природы сказывается с особенной силой. Тут и «слишком натуральный», по выражению Страхова, свет, и «стереоскопически рельефные» стволы, — это с одной стороны; а с другой — все те же стремления обобщать, «декоративно» суммировать

впечатления… К указанным элементам натурализма можно прибавить еще присущее давно стремление передавать сам материал, само вещество природы: это особенно чувствуется в *первопланных* частях картин…

«Эльбрус». Эскиз. 1880-е годы
(Собственность Общества имени А. И. Куинджи)

Можно сказать, что за весь период своей художественной деятельности, прошедший на глазах публики, Куинджи непрестанно вырастал из рамок господствовавшей реалистической эстетики. *Но освободиться окончательно он не мог*… Мы видели выше, что с 1882 года он в среде передвижников является горячим проповедником новых приемов. Мы увидим ниже, что в своей педагогической деятельности, в своих указаниях ученикам и требованиях от них он уже совершенно последовательно проводит идею о *претворении* природы в горниле субъективизма, принципиально и решительно отстаивает именно *творческое* восприятие мира… Однако сам он сначала искал, затем страдал двойственностью концепции, а под конец приблизился к известной гармонии, но, на мой взгляд, в этой гармонии было что-то нерешительное, робкое — это у Куинджи-то! — недоговоренное… Недаром — не случайно это — он не мог

кончить повторений «Ночи на Днепре» и так мучился над всеми последними картинами своими, столько раз переписывая их, — на протяжении целых десятков лет, — до самой болезни, сведшей его в могилу, даже во время этой болезни… Большинство из них так и остались без последнего, завершающего мазка… Это, конечно, не мешает им быть глубоко значительными художественными произведениями. Но мне нужно подчеркнуть здесь этот факт, как исполненный значительности психологический штрих. Мне думается, что со времени 1882 года — все последующие годы свои — Куинджи прожил в художественных колебаниях и сомнениях… Я подробнее займусь последними картинами его в заключительной главе. Здесь отмечу только, что вместо прежнего бурного натиска в них чувствуется какая-то тихость и что-то минорное, какая-то *резиньяция*, употребляя горькое слово Герцена, — любимое его слово в период сомнений и крушения былых надежд…

Еще одно соображение.

Я говорил выше о всесторонней *капитуляции* нашей перед Европой, о полном разочаровании в «самобытничестве», об европеизации форм в поэзии…

В живопись нашу европейские влияния хлынули — в конце 90-х и особенно с начала 900-х годов — подлинным потоком. Сравнивая любую серьезную выставку наших дней с передвижническими картинами 70-х и начала 80-х годов, можно прийти к заключению, что с нашими художниками произошел какой-то фантастический, радикальный переворот. Техника изменилась до неузнаваемости. На выставках самих передвижников в наши дни всегда немало вещей, свидетельствующих о победном шествии новых приемов…

Куинджи мог не вполне удовлетворяться *результатами.* Он мог чувствовать, что *синтез* не обретен и здесь, что как «стиль модерн», обогативший прикладное искусство, открывший новые пути в производстве художественной утвари и мебели, не дал еще ничего значительного в архитектуре, так и в новой живописи достижения ограничиваются, главным образом, «кусочками» и «уголками» мира, субъективными, минутными аккордами, а полной, завершенной гармонизации, широких *итогов* природы новое искусство еще не знает. Мог Куинджи негодовать своей *религиозной* душой и горячо протестовать — как он и протестовал — против тех элементов эстетизма и «снобизма», против той излишней погони за эффектностью и изысканностью мазка, пятна, рисунка, которыми страдают иные модернисты. Он сурово, даже нетерпимо относился к некоторым из наших новаторов, лезшим из кожи вон в погоне за dernier cri французских образцов:

он называл их «растлителями» искусства… Но, конечно, в общем он не мог не чувствовать огромной правды и красоты в новых исканиях[19]. Ведь он сам, *первый у нас,* встал именно на этот путь и другим *открыл сюда двери*… А долгое пребывание в атмосфере передвижнического «самобытничества» не могло тоже не сказаться…

И, конечно, это лишь моя личная догадка, которую я и высказываю, как таковую, но, мне думается, ощущение этого, обступившего его со всех сторон, общего технического переворота могло тоже сыграть роль в колебаниях Архипа Ивановича…

Если я прав, то трагедия Куинджи в эти годы была трагедией огромного, исключительного самородка-таланта, сына определенной эпохи, на которого как-то неожиданно — «без предупреждения» — надвинулась эпоха новая, с новыми требованиями, новыми точками зрения…

Кстати: не следует воображать, что *молчание* Архипа Ивановича явилось результатом какого-нибудь *решения,* единожды навсегда принятого, до самой смерти не нарушенного… Ничего подобного. Не один раз, как передавали мне близкие к нему люди, он как бы удовлетворялся достигнутым, решал выставить свои картины, но затем опять перерешал вопрос и принимался «заканчивать» их… Особенно близок он был к выставке в 1901 году, когда показал свои произведения кое-кому из знакомых и критиков. Но, несмотря на восторженные отзывы большинства зрителей, он вновь заколебался, и картины остались в мастерской — до самой его смерти…

В дополнение к моим психологическим догадкам приведу рассказ одного из учеников Архипа Ивановича, художника К. К. Вроблевского, о том, как Куинджи нарушил впервые *тайну* своей мастерской, — впервые *после тридцати лет* показал чужому глазу свою живопись…

«Это было весной 1901 года. В мае, перед отъездом на летние этюды, часов около 10 вечера, я позвонил у дверей Архипа Ивановича. По обыкновению, долго никто мне не открывал, но наконец я услышал шаги Архипа Ивановича, спускавшегося по лестнице из своей мастерской. Он отворил двери. Я извинился, что оторвал его от работы…

— А вы почем знаете, что я работал?

— Глядя на вас, нетрудно догадаться…

Действительно, глаза из-под очков горели каким-то особенным блеском, на щеках — лихорадочный румянец… Во всем замечалась какая-то необычная приподнятость, и видно было, что учитель был на этот раз доволен собою… Я хотел уйти,

чтобы не мешать. Но А. И. не отпустил меня, заявив, что работать больше не будет, что, наоборот, рад моему приходу, так как уже стало смеркаться.

Мы уселись, и А. И., по обыкновению, начал дымить — папироса за папиросой. Он задал несколько вопросов относительно моей поездки и этюдов, а вскоре незаметно перешел к более общим темам — о творчестве вообще, о переживаниях художника-творца… Я жадно слушал, чувствуя, что все им высказываемое есть лишь продолжение только что пережитого творческого подъема… Сумерки сгущались, мерцал огонек папиросы, а он говорил и говорил… Он коснулся некоторых интимных, дорогих пунктов…

До тех пор почти безмолвный слушатель, я тут прямо спросил: неужели художник может творить исключительно для себя, не делясь своей радостью с другими? Неужели он никогда не испытывает этой потребности?.. И еще на многие волновавшие меня вопросы требовал я ответа… И в ответах А. И. мне опять чувствовалось что-то глубоко субъективное, относящееся к данной минуте, к еще свежим переживаниям… Вдруг он встал и быстрыми шагами направился в мастерскую. Я остался в густых сумерках и ждал с каким-то тревожным чувством… Опять раздались шаги по лестнице, и появился А. И. с маленькой лампой в одной руке и каким-то небольшим картоном в другой… Я не трогался с места, сердце стучало с болью, я чувствовал что-то страшное, что-то давящее…

Приклонив к роялю картон, А. И. подозвал меня… Я не двигался с места — теперь мной овладел уже панический страх: вдруг я увижу нечто недостойное моего учителя, перед кем я так преклонялся?..

— Да идите же, не бойтесь! Это не так плохо, как вы думаете… — услышал я голос Архипа Ивановича.

Я пошел, как на казнь… Предо мной засиял солнечный закат. Я стоял перед эскизом необычайной силы, молча созерцая… И, только когда освоился со своим положением, заметил я на себе пристальный взор Архипа Ивановича: он, видимо, остался доволен и мною, и собой…

Когда прошла первая напряженная минута, он признался мне, что всякая похвала из моих уст была бы для него ударом, — хуже приговора. Архип Иванович отнес эскиз обратно в мастерскую, и, по возвращении его, беседа наша текла спокойнее, как бы в разрядившейся атмосфере. Он поминутно бегал в свою мастерскую, и каждый раз я видел новые откровения: он показывал мне эскиз за эскизом, писанные более 30 лет тому назад. Зашла речь об этюдах — были показаны и этюды.

Вспомнил Архин Иванович мои искания солнечного света на украинских мазанках:

— Вот вы все искали, часто были близки к цели… Я наблюдал вас в это время: вот-вот попадет… И не попало!..

(Я, действительно, работая в его мастерской в Академии, увлекался эффектом заходящего солнца на белых стенах хаток).

И я увидел новую вещь Архипа Ивановича: чудные хатки, освещенные багрянцем заходящего солнца…

Уже занималась заря, а Архип Иванович все не мог успокоиться и продолжал говорить…

Случайно я оказался свидетелем глубокого душевного перелома в этом удивительном человеке и художнике.

Но вот, внезапно, наступила реакция. Он обрушился на меня со всей своей страстностью, укорял резко и гневно:

— Это вы виноваты! Вы всегда умеете подъехать ко мне… Черт знает, что такое! Знаете, что я теперь испытываю благодаря вам? — в величайшем волнении заключил Архип Иванович: — Э, да что долго говорить! Вы меня невинности лишили…

Напрасно я оправдывался. Ничто не помогало. Ему, видимо, перед самим собою не хотелось сознаться, что я тут ни при чем, что я лишь подвернулся в психологическую минуту, когда художника непреодолимо влечет поделиться своей радостью. Будь кто угодно на моем месте — я почти убежден — произошло бы то же самое…

Осенью того же года друзья писали мне в Москву, что Архип Иванович показывает своим ученикам и кое-каким избранным зрителям свои картины…»

Если мои доводы не убедили читателя, что *молчание* Куинджи не было поступком «славолюбца» и «самолюбца», если читатель не почувствовал этого и из только что приведенной жуткой сценки, переданной К. К. Вроблевским, мне остается только «сложить оружие» перед таким читателем: для него у меня уже нет аргументов…

Глава VII
АРХИП ИВАНОВИЧ В ДОМАШНЕЙ ЖИЗНИ

Годы молчания, как я уже отметил, были периодом не только отказа от публичных выступлений, но и периодом более уединенной, замкнутой жизни Архипа Ивановича. Заглянем же в домашнюю, частную жизнь его, поскольку она поможет нам разобраться в духовном облике этого оригинальнейшего из людей…

Я пытался, на основании скудных материалов, имеющихся в нашем распоряжении, дать несколько штрихов из детства и юности Архипа Ивановича. Затем мы видели его исполненным сил и смелых надежд, беззаботным, веселым малым в товарищеском кругу, в годы его дебютов. Теперь мы встречаемся с ним уже в пору его полной зрелости, полного расцвета его таланта. Перед нами уже — всероссийская знаменитость, признанный мастер, окруженный ореолом исключительной славы. Каков же он сам в эти годы и какова обстановка его жизни?

Та же львиная голова, высоко закинутая назад; тот же по-прежнему «пронзающий», пытливый, упорный взор; те же железные здоровье и энергия, которым нет износа, о которых свидетельствует вся его крепкая, широкая, несколько потучневшая фигура… О! Он, конечно, знает свои силы, знает себе цену… Теперь больше, чем когда-либо…

Но сравните портрет, относящийся к этому периоду, с портретом 70-х годов, и вы увидите, что былая открытость взгляда уже исчезла, не чувствуется в нем и прежней мечтательной удали, прежнего размаха… Годы и жизнь наложили уже на весь облик Куинджи печать известной замкнутости. Он по-прежнему умеет отдаваться своим мечтам и думам, по-прежнему, больше прежнего — разбираясь в каком-нибудь вопросе — «буравит насквозь земной шар», по-прежнему отдается беседе, словно обуреваемый потоком своей мысли. Но беседа эта ведется теперь лишь с близкими, испытанными друзьями, но круг этих друзей уже значительно сузился…

Продолжая посещать передвижнические собрания, Архип Иванович все же лично связан лишь с немногими из «товарищей». Некогда Репин, Васнецов и он были — «словно братья родные» (так характеризовала их отношения в беседе со мной вдова Архипа Ивановича, Вера Леонтьевна Куинджи).

Васнецов, с которым дружба была особенно интимная, в конце 80-х годов перебрался в Киев (расписывать стенной

живописью Владимирский собор), а затем поселился в Москве. Архип Иванович дружит теперь с семьей художника Лемоха, с Брюлловым, Ярошенко; завязывается близость с Менделеевым; отношения с Крамским остаются до конца самые дружеские, но в 1887 году Крамской умирает. С 1882 года Куинджи знакомится с четой Позенов и особенно сближается с ними за последние годы своей жизни… Вот, приблизительно, весь круг его знакомств, сколько-нибудь интимных. Как видите, круг этот почти исчерпывается «товарищами»-передвижниками.

Дом в С. Петербурге, на Васильевском острове, где жил Архип Иванович до 1886 года

На старой, скромной квартире, в доме № 16 по Малому проспекту, где созданы прославившие его картины, шла еще жизнь художественной *богемы:* товарищи шумными гурьбами перекочевывали из одной квартиры в другую во всякие часы дня и ночи… Но с середины 80-х годов молодая «богемистость» начинает исчезать. В его квартире водворяется *тишина.*

Посетители являются больше *по делу*… Никаких «фиксов» или «званых вечеров» Куинджи у себя никогда не устраивал — это было не в его жанре и стиле, так сказать, — да и «технически» не под силу было для семьи, не признававшей прислуги. Но «вторники» у Лемоха и Брюллова и «четверги» у Крамского, а затем у Позена он неизменно посещал. Когда он переселяется в собственный дом, а затем в дом Елисеева на Тучковой набережной, тишину его квартиры нарушают, главным образом, просители всевозможного рода… А в 90-х годах у Куинджи появляется изредка молодежь из учеников…

Обиход его домашней жизни сложился еще в 70-х годах и оставался неизменным в главных своих чертах до конца. Архип Иванович был каким-то прирожденным, стихийным демократом… Жили они всегда вдвоем с Верой Леонтьевной, как я упомянул, — без всякой прислуги. Провизию для стола закупал дворник или швейцар и подавал в дверь. Простые кушанья, представлявшие только самое необходимое для питания, приготовляла Вера Леонтьевна. На себя, на свое собственное существование чета Куинджи тратила гроши. Их бюджет в этом смысле был почти «студенческий»…

Обстановка квартиры всегда отличалась крайней простотой. Вся она была куплена на аукционе за каких-нибудь 200 рублей еще в 80-х годах и почти не пополнялась. Никакого убранства, драпировок, портьер… Единственный предмет, сколько-нибудь ценный — это фортепиано, на котором играла Вера Леонтьевна[20]. Единственное украшение — цветы на окнах. Из них несколько вьющихся растений, — в том числе восковой плющ, — обрамляли окна гостиной; выведенный из семечка виноград разросся на окнах удивительно богато… Стены — везде голые. Никаких картин, этажерок со статуэтками, никаких старинных блюд, оружия, шлемов, — ничего «макартовского», словом… Теперь каждый молодой художник, сколько-нибудь зарабатывающий, спешит стать, в смысле убранства мастерской и квартиры, маленьким Макартом. Но в годы передвижничества демократический аскетизм был в моде. И не только потому, конечно, что на «улице художников не настал еще праздник», что большинство кое-как сводило концы с концами. Нет. Помимо этой, — правда, существенной, — внешней причины, самые вкусы людей, самый тон их жизни были иными… Но Архип Иванович и в этом смысле был «передвижником из передвижников»… Мне приходилось видеть в 80-х годах обстановку покойного В. М. Максимова и В. М. Васнецова. У обоих — голые стены, «венские» стулья, белые обои (не дающие фальшивых цветных рефлексов). Но, при всей скудости обстановки, в квартирах

названных художников глаз все же веселили хоть этюды свои и товарищей (конечно, *без рам,* не только золотых, по и каких бы то ни было!), кнопками прикрепленные к обоям. У Архипа Ивановича и этого не было. Все собственные этюды, эскизы, картины висели или хранились в папках (или в особых, вращающихся на вертикальной оси, рамах-альбомах), скрытые от посторонних глаз, в мастерской.

Картин, принадлежащих чужой кисти, у Куинджи было только две: ученическая копия Александра Иванова с деннеровского нищего (эту вещь Архип Иванович приобрел для жены, настаивая на обучении ее живописи) да портрет Архипа Ивановича работы Репина (1875 года). Единственной картиной *в золотой раме* было вернувшееся в таком виде от покупателя «Ладожское озеро» кисти самого Архипа Ивановича — то самое, из-за которого разыгрался эпизод с Судковским[21].

И даже в те годы, когда, по мере роста своей известности и достатка, а быть может, и подчиняясь «духу времени», иные из передвижников, как Крамской, придавали своим квартирам обычный вид обиталищ людей среднего достатка, с полагающимся в таких случаях комфортом и убранством, Архип Иванович оставался верен своим «студенческим» вкусам, своим *голым стенам*…

Не знаю, как на чей глаз, но мне видится в этих *голых стенах* художнического обиталища не только аскетизм, а и какая-то абсолютная требовательность, какое-то сурово-серьезное отношение к искусству… Еще этюды — куда ни шло… Но всякая законченная картина для вечно ищущего, ненасытного взгляда художника должна, думается мне, казаться чем-то *остановившимся,* условно и искусственно фиксированным, застывшим… Архип Иванович удовлетворял «голод» своих глаз не только во время путешествий или пребывания среди природы вообще, но и здесь, в каменном городе, — целыми часами глядя в окно мастерской, или залезал на свою вышку-площадку, на крышу своего дома и оттуда, с огромной высоты, вглядывался в бесконечные горизонты, иногда засиживаясь на этой вышке до поздней ночи. Уже не раз отмеченная мною его любовь к *просторам* и воздушным далям сказывалась и в устройстве этих «вышек», и в выборе места для мастерских, и в этом пристально-мечтательном, многочасовом созерцании…

Голые стены, обед, принесенный швейцаром и изготовленный женой, — это было *дома.* А в случае передвижений — опять самые демократические способы: извозчики, мальпосты…

А наряду с этим демократическим обиходом — всегдашняя, поспешная какая-то готовность помочь материально ближнему,

выручить из беды… Это началось с появлением первых признаков достатка; а затем, когда удача с покупкой дома и выгодная продажа его действительно обогатили Куинджи, помощь окружающим приняла уже совершенно необычные размеры…

Сочетание, не правда ли, довольно редкое в наше время и, во всяком случае, заслуживающее упоминания: *для себя и жены* — «студенческий бюджет», а для окружающих — близких, знакомых и даже незнакомых — подлинная расточительность…

Я воспользуюсь здесь отрывками из воспоминаний о Куинджи покойного К. Я. Крыжицкого[22], рисующими эту «расточительность» Архипа Ивановича.

Особенно чуток он был к нужде собратьев по искусству — художников и среди них, конечно, прежде всего к поистине горькой участи большинства начинающей молодежи. К. Я. Крыжицкий подчеркивает в своих воспоминаниях всю деликатность Архипа Ивановича в оказании такой помощи:

«Узнав через товарищей, что такому-то приходится туго, он давал деньги, говоря: «Передайте ему, ему нужно, у него нет… Я с ним незнаком, мне неловко, так вы… Вы это передайте ему»…

Когда он говорил об окружающей среде, — пишет далее К. Я. Крыжицкий, — его нельзя было без умиления слушать: — «Ведь вы знаете, что делается? Кругом такая нищета, что не знаешь, кто сыт, кто нет… Идут отовсюду, всем нужно помочь…

А на улицу — так выйти нельзя. Это ужас один!.. А как всем помочь? Ведь это же нельзя, никто не может… Одних *своих* сколько… Ведь они сидят, пишут, — ведь только мы знаем, как это трудно… А тут у него ничего нет. Картины совсем мало кому нужны, а их никто не знает… Он с голоду умрет, пока будет кому-нибудь нужно»…

В подобные моменты он, видимо, вспоминал свою молодость, свое далекое прошлое, когда и он недоедал и недопивал. Это прошлое не покрылось пеленою довольства настоящим, не произошло с ним того, что так часто происходит, — что сытый перестает понимать голодного… Когда один из товарищей его молодости, в былые годы вместе с ним переживший голодовку, вздумал доказывать ему *нецелесообразность* его благотворительности, он вышел из себя и, задыхаясь и волнуясь, закричал на него: «А это ты забыл, как сам был в таком же положении, когда мы с тобой питались одним хлебом да огурцами, а если попадалась колбаса, то это был уже праздник?.. Забыл? Стыдился бы говорить так… сердца у тебя нет!»

Бывали случаи, когда помощь крупная была неотложна — что он тогда делал? «Вот они, ученики, бал устроили… Они молоды и не понимают: думали, что больше выручат, если бал будет в

Дворянском и устроят все получше. У них оказался дефицит. Это что ж такое? Это им петля совсем!..» Так как такой суммы, трех тысяч рублей, которые нужны были для покрытия дефицита, у него свободных не было, он взял из капитала и покрыл расходы. Это — факт не единичный: я знаю этот, другим известны подобные; они составляют непрерывную цепь…»

Мне передавали, между прочим, об одном никому неведомом изобретателе, — совершенно незнакомом и с Архипом Ивановичем, — который в довольно требовательном гоне обращался к нему за помощью: Архип Иванович дал ему тысячу, которая, конечно, оказалась безвозвратным пособием…

В данном случае, впрочем, могло говорить в Архипе Ивановиче нечто вроде чувства «солидарности»; он сам одно время упорно трудился над изобретением летательного аппарата, — в те годы, когда авиация была лишь мечтой…

В первое время всем, кто «толкался — отверзалось», и притом лично самим Архипом Ивановичем. Но впоследствии число *клиентов* настолько умножилось, что пришлось завести своего рода «канцелярию по принятию прошений», единственным чиновником в коей была, конечно, Вера Леонтьевна: просители излагали письменно свои просьбы, им назначались дни для получения ответа… О пожертвованиях Архипа Ивановича на пользу художников вообще, о том, как заботился он, в частности, о своих учениках, я еще буду говорить ниже, в главе о его преподавательской деятельности и по поводу учреждения Общества его имени…

Здесь же напомню читателю «воинственную» позу маленького Архипа на улицах мариупольского предместья, когда он выступал защитником щенков и котят, обижаемых его сверстниками… Я поведал в главе о его *детстве* об этих подвигах мальчугана-Куинджи; приводил я и формулу, которою он определял впоследствии свое отношение к слабейшим вообще: *«С детства привык, что я сильнее и помогать должен…»*

Эту формулу можно бы поставить *эпиграфом* к настоя щей главе…

Наряду с помощью людям шла другого рода «благотворительность», в которой проявлялась, помимо чувства долга перед «слабейшими», поистине редкая, но типичная для Архипа Ивановича черта: горячая любовь к природе, ко всему живому, ко всякой твари земной и небесной, особенно — *небесной*… По-видимому, наибольшим пристрастием его пользовались именно птицы… Может быть, и тут сказывалось чувство «солидарности»? Он ведь не только *мечтал летать* на своем аппарате, не только всматривался зорким взглядом со

своих «вышек» в бесконечные дали, но всю жизнь фактически «летал» — в своем творчестве — над просторами земными, по необозримым просторам небесным, которые передавал с такой любовью и мастерством…

Однажды, встретившись с ним случайно в Крыму, я был прямо изумлен тем своеобразным «красноречием», с каким он описал в разговоре со мной *взлет двух орлов:* как-то, карабкаясь по горам близ своего имения, он случайно в кустах набрел на них, и вот царственные птицы медленно поднялись, словно негодуя на нарушителя их покоя… — Архип Иванович словами, а в подмогу словам — мимикой и жестами, с бесподобной живостью нарисовал мне эту картину, и я, помню, подумал тогда: если б и не иметь никаких сведений об его специальности, по одному этому словесному описанию можно узнать в нем большого художника… Он так рассказывал и так «мимировал», что я буквально *видел* и негодующе обеспокоенные позы орлов, и наклон их могучих крыльев, и движение их к небу…

В Петербурге он возился с голубями, воронами, галками, воробьями. (В клетках, само собой разумеется, он птиц не держал). Он ежедневно кормил этих городских «захребетников» на вышке своего дома, а затем на крыше Елисеевского дома; больных, ушибленных забирал к себе и лечил. Особенно гордился Архип Иванович двумя операциями: «трахеотомией», которую он проделал над голубем с больным горлом (о ней я уже упоминал: этот голубь потом жил изрядное время с трубочкой в шее), а затем, однажды, залетела к нему в мастерскую бабочка-крапивница, долго билась о стекло и обо что-то разорвала себе крыло, — этой бабочке крыло было заклеено «синдэтиконом»… Из пернатых питомцев Куинджи одна галка со сломанным крылом жила у него целых два года, пока не была съедена кошкой… Для насыщения больных и здоровых расходовались ежедневно 1–2 французские булки; вороны получали вдобавок и мясо; а овса выходило до шести кулей в месяц… Из этого видно, в каких размерах производилось кормление…

По словам Л. В. Позена, Архип Иванович был искренне уверен, что птицы чувствуют к нему особенную любовь, что он является *«избранником»* их…

К. Я. Крыжицкий в своих воспоминаниях передает, что иногда, под свежим впечатлением от некоторых своих «пациентов», принадлежавших к людской породе, но плативших ему за помощь лишь неприятностями, Архип Иванович горячо превозносил птиц и животных вообще:

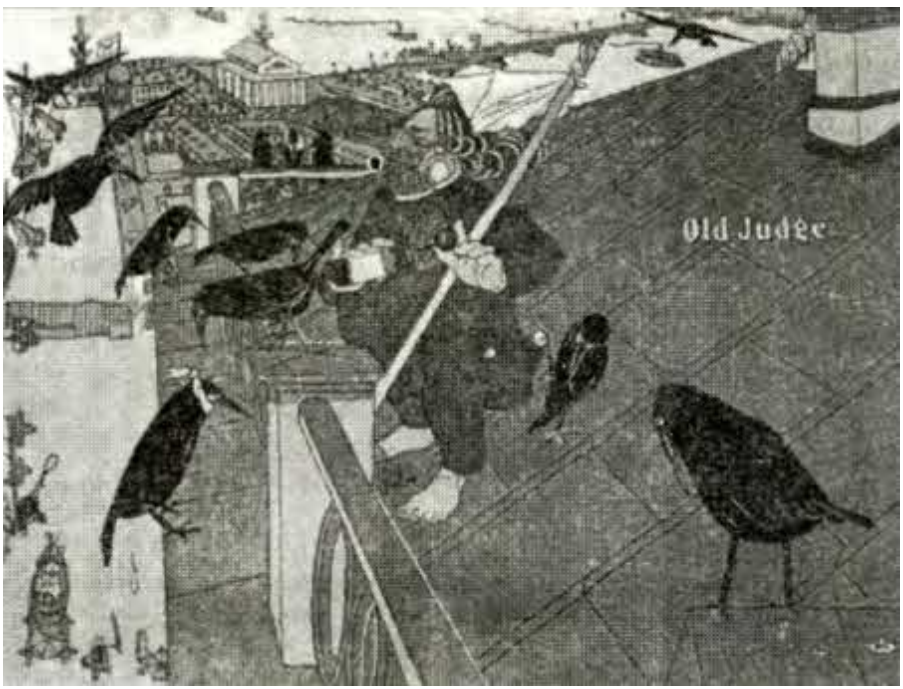
«Как они чувствуют, когда им поможешь! Вот, я вам скажу, когда птице делаешь перевязку… В 12 часов я их на крыше

кормлю, они со всего Петербурга слетаются, когда пушка ударит: они хорошо свой час знают и все около меня тут ходят, клюют и не боятся… И когда больная, с отмороженной или отдавленной ногой попадется, она спокойно дает себя взять. Она знает, что я ей сделаю хорошо…»

Так в описываемый период «молчания», до 1894 года, проходили дни Архипа Ивановича. Работа над картинами, которых он *не мог кончить,* ибо не мог найти ни желанного художественного синтеза, ни удовлетворявшей его манеры, — вот начало дня в уединении запертой от людей мастерской[23].

Творческая работа перемежалась радостной возней с пернатыми друзьями. Затем шла другая, тяжкая возня: единоличная, безнадежная борьба с морем людской нужды путем частной благотворительности…

К. Я. Крыжицкий подчеркивает в своих воспоминаниях случаи, особенно огорчавшие Архипа Ивановича в этой последней деятельности… Но не вся же «людская порода» так плошала перед породой пернатых: бывали, конечно, и радостные для Архипа Ивановича встречи и минуты… Об этом свидетельствовали хотя бы те темные фигуры никому неведомых бедняков, которые толпились у его гроба в день похорон…



Карикатура Л. Г. Щербова («Шут». 1900 год, № 7)

В чем находил Архип Иванович отдых и развлечение?

Театров он почти не посещал. Роковая *условность* сцены и все интимные наклонности Архипа Ивановича — это вещи почти несовместимые… Он ходил в театр раза два-три в год, предпочитая драматической сцене оперу. Впрочем, приезда в столицу больших художников драмы, как Росси, Сальвини, Дузе, он не пропускал. По обязанности посещал он также юбилейные спектакли артистов, где присутствовал весь литературный и художественный мир Петербурга. Театру он предпочитал домашнюю музыку: то и дело заставлял он играть Веру Леонтьевну на фортепиано — то любимую итальянскую оперу, то бетховенскую сонату — или сам отводил душу в скрипичной игре, или шел к кому-либо из товарищей, где «музицировали»…

На лето всегда отправлялись в путешествие. Архип Иванович за всю жизнь ни разу не жил «на даче». За границу они с женой ездили в 1878 году — в год Всемирной выставки (это было второе заграничное его путешествие: о первом, 1875 года, я упоминал выше). В третий раз он побывал в Европе уже в 90-х годах с учениками. Три раза побывал он и на Валааме; второй и третий раз — с Верой Леонтьевной, причем в первую поездку вдвоем — свадебную — они чуть не погибли: погода стояла бурная, пароход напоролся на камень, и им пришлось спасаться в лодке… Архип Иванович любил рассказывать про этот эпизод и живо описывал разбушевавшееся озеро… Обычно же ездили на юг: то в Малороссию, то по Волге или на Кавказ в Пятигорск, где у Ярошенко было небольшое имение, затем — в Крым, в собственное имение под Кекенеизом.

Эту крымскую землю свою Архип Иванович приобрел в 1886 году[24]. Тогда эта часть южного берега еще не была модной, и участок в 245 десятин достался ему за сумму около 30 тысяч. (Теперь он оценивается в миллион рублей). Выбрал Архип Иванович самую южную оконечность полуострова — мыс Кекенеиз. Сравнительно отлогий спуск покрыт кустарником, а частью и лесом; кое-где — дикий виноград и кизил. К морю — крутой, скалистый обрыв. Пляж — каменистый, а в самом море стоит большой красавец-камень Узунташ — излюбленный камень Архипа Ивановича… «Вилла» Куинджи состояла из шести квадратных щитов, около сажени в поперечнике. В одном щите были проделаны окно и дверь; верхний, служивший крышей и потолком, был на шарнирах, и ночью его поднимали. Внутри могли поместиться две кровати и между ними, но уже с трудом — столик и стул. Архитектором был сам Архип Иванович, который изобрел эту разбирающуюся постройку и заказал ее в Севастополе, откуда «вилла» и была привезена на арбе…

Прислуживал сторож-татарин. На его обязанности лежало хождение в деревушку, лежащую наверху откоса, за пищей (главным образом, бараниной) и к журчавшему тут же, возле ящика, источнику — за водой…

Как проводил Архип Иванович время на этой своей «вилле»? О, тут уж, конечно, можно было отдаваться созерцанию! Ведь перед этим *обожателем природы* здесь расстилалось родное ему южное море… Он лежал близ своего Узун-таша на пляже и смотрел… Большинство этюдов, какие им были в последние годы написаны, сделаны здесь: он пытался уловить игру хамелеона-моря, но не удовлетворялся своей работой… В беседе со мной он высказывал, что считает море одной из самых трудных задач для живописца… Писание этюдов перемежалось рыбной ловлей, купаньем и прогулками — в одежде Адама — по пустынному берегу… Целые версты путешествовал так Архип Иванович, купаясь уже не в прохладной зеленой влаге моря, а в горячих солнечных лучах, всем существом впитывая в себя две любимые свои вещи: воздух и солнце родного юга…

Закончу эту главу о домашней жизни Архипа Ивановича эпизодом с покупкой дома, которая оказалась источником его богатства… На первый взгляд, это удивительно удачное приобретение дома, как доходной статьи, кажется какой-то неожиданностью в фигуре такого чистой воды художника, как Куинджи… Но если тут и проявилась своего рода *практичность,* то она, можно сказать, одухотворена была одной *заветной мыслью,* которую Архип Иванович выносил еще в годы юности, в годы нужды, и которую постоянно высказывал окружающим… Ниже, излагая историю возникновения Общества его имени, я остановлюсь подробнее на этой его идее — об *освобождении художника* от необходимости сообразоваться с условиями «рынка»… Здесь замечу только, что в данном случае он, с обычной своей последовательностью, применил свою мысль к собственной судьбе, а затем напомню, *какое употребление* сделал он из средств, приобретенных покупкой дома…

К. Я. Крыжицкий в своих воспоминаниях передает следующий интересный эпизод из истории приобретения дома, — со слов самого Архипа Ивановича:

«В сопровождении дворника, — рассказывал А. И., — поднялся я на чердак, а оттуда через слуховое окно очутился на крыше…

— Мне теперь тебя не надо, я посмотрю тут…

Дворник ушел.

Я знал уже, что с этой крыши будет далеко видно… Смотрю и точно: весь город, как на ладони… Видно Исаакия, далеко видно

еще — и дома, и церкви, — и все теряется вдали… А повернулся направо — даже море видно: Ораниенбаум там и все это… А в другую сторону — Смольный и за ним леса, даль этакая: все тонет в дымке, все залито солнцем… И куда ни глянешь — не оторвать глаз! Сидел это я, поворачивался в разные стороны, вставал, опять садился и все смотрел, смотрел…

И думал: вот здесь надо поднять… Эту всю крышу, где сижу, срезать и выровнять, потом это все надо сделать, как площадку… Насыпать земли, посадить деревья, тут птицы будут жить, пчелы, ульи можно поставить, сад будет… Здесь всякие этюды можно писать… это же такая мастерская и такой вид, каких нигде нет!.. Все я сидел, смотрел и думал. Да так забылся, что, вижу, уж солнце село и еще, кажется, все красивее стало… Совсем уж начало темнеть. Дворник, должно быть, позабыл обо мне или решил, что проглядел меня… И тут только я вспомнил, что надо уходить… А где же окно? Ведь их тут много… Откуда же я вошел и как теперь выйти? Припомнив, как было, нашел окно и уже в потемках пробрался по чердаку, нашел дверь и спустился!.. Прихожу домой. Жена спрашивает, беспокоилась: где я так долго был? обедал ли? Я ей рассказал, как все было и что я весь день был там на крыше…

— Торги завтра, я покупаю этот дом, — наш будет…»

На торги Архип Иванович поехал, захватив с собой две тысячи для задатка и «бумажку», в которой все время справлялся, — чтобы «не зарваться»… Дом остался за ним — за 35 тысяч наличными деньгами и с переводом долга кредитному обществу на сумму около 600000 рублей…

Ночь после покупки с торгов и вручения задатка была проведена далеко не спокойно. Куинджи после взноса, предстоявшего на другой день, оставался почти ни с чем… Создавались планы отказаться от покупки, пожертвовав задатком; но Архип Иванович находил, что он уже взял на себя обязательство и должен купить… Заходила даже речь о «бегстве» из Петербурга… До такой степени (невзирая на «бумажку», взятую с собой на торги) чувствовал Архип Иванович, что он «зарвался»… Но к утру он утвердился в решении оставить дом за собой. Как рассказывала мне В. Л. Куинджи, дом — или, точнее, целых три дома, да еще с надворными флигелями (по 10-й линии близ Малого проспекта) — находился в чрезвычайно запущенном состоянии: только одна треть квартир была обитаема, остальные вопияли о ремонте… С энергией отчаяния принимается Архип Иванович за хозяйство. Целые дни мечется он по огромной постройке: самолично — «то мореплаватель, то плотник» — вставляет дверные замки, ручки, задвижки; за всем

присматривает, изобретает особое отопление снизу холодных помещений и т. д. — словом, усиленно «молотит рожь на обухе». Дом наполняется жильцами. Но многие из них не платят, а у хозяев долго не хватает духу выселять неисправных плательщиков… По истечении шести лет хозяйничанья подсчет обнаруживает малодоходность предприятия. В этот момент подвертывается покупатель и приобретает дом за 385000 наличными с переводом лежащего на нем долга…

Нечего, конечно, упоминать, что проект насчет «площадки» на крыше был осуществлен в первом же году, и здесь-то Архип Иванович становится столь популярным среди своих пациентов птичьим доктором и птичьим кормильцем…

Глава VIII
КУИНДЖИ-ПРЕПОДАВАТЕЛЬ

С 1894 года открывается новый, шумный и оживленный период в жизни Куинджи: начинается его деятельность в качестве *преподавателя*-профессора и члена Совета в реформированной — отныне, можно сказать, «передвижнической» — Академии…

Передвижнической Академия становится в значительной степени благодаря именно ему — Куинджи.

Вице-президент Академии граф И. И. Толстой, разрабатывая новый устав высшего художественного училища и сблизившись в это время с Архипом Ивановичем, конечно, сам симпатизировал именно такой реформе, но, до известной степени, подчинился и обаянию Куинджи… А вечно горевший интересами искусства и принимавший всегда близко к сердцу судьбу художественной молодежи, Архип Иванович всей душой отдался новому начинанию…

Да ведь и было здесь чем увлечься! С молодых лет Куинджи, заодно со всеми сверстниками своими, привык смотреть на Академию, как на вражескую цитадель, как на тормоз для искусства… Но давнишний антагонизм передвижников и Академии приводил во многих отношениях к *минусам:* он порождал немало практических затруднений (в смысле, например, приискания помещений для выставок, в смысле возможности пользоваться мастерскими и т. п.); а с другой стороны, идейная борьба, конечно, одухотворяла и «подстегивала», вливала энергию в адептов свободного искусства, но в то же время и парализовала влияние передвижников на молодое поколение, которое volens nolens попадало в руки академических преподавателей… И вдруг открывается возможность взять в свои руки высшее художественное училище в стране, с его могущественными средствами… Неожиданно открывается перспектива распространить свое влияние именно на молодежь — да не только в столице, а и по всей России — через посредство подведомственных Академии провинциальных художественных школ и училищ…

Крамской еще в 1878 году излагал в письме к Третьякову свои мечты и проекты по части устройства *школы* (правда, вполне независимой от Академии). Он мечтал, что именно Третьяков явится основателем «Дома» для передвижников, с помещениями для выставок и мастерских, в которых можно вести и преподавание:

«Что нужно делать, — спрашивал он, — какие шаги должно сделать русское искусство, какие ближайшие задачи исторически на очереди?» — И отвечал: — *«Мастерские и школа».*

Контингент преподавателей, по его мнению, уже был тогда налицо; но средств и условий для преподавания не было:

«Есть три, четыре, пять человек, которые что-нибудь знают и могут кое-чему научить молодые побеги. Но чтобы научить молодежь, нужна безусловная свобода преподавания. В Академии нельзя излагать предмета без оглядки, в школе живописи в Москве — тоже. Уложения, регламент, чиновничество сидят уже и там. Молодежь в Академии теперь опять пичкается черт знает чем, и она решительно не будет способна продолжать традиции народившегося русского искусства, а молодежь Московской школы приливает опять-таки в Академию и здесь портится. Со смертью теперешних представителей русского искусства самостоятельное развитие замрет опять, и надолго. Товарищество передвижных художественных выставок, исполняя свое дело, может только поддерживать свое собственное существование, но для продолжения рода у него нет условий. Чтобы были дети, надо жениться, желание естественное и самое законное, и если Товарищество не женится, т. е. не устроит школы, курсов, мастерских, оно умрет старым холостяком, самым противным типом человеческой породы. А к тому идет. Это я говорю на основании семилетнего опыта деятельности Товарищества…»

В те годы мечта Крамского не осуществилась. *Партикулярной,* свободной, общественной Академии у нас не создалось… Теперь, казалось, «гора сама шла к Магомету»: Академия сама шла в плен, простирала свои объятия к недавно предаваемым остракизму «бунтарям»-передвижникам…

Был ли резон отворачиваться от этих объятий?

О, если бы передвижники были еще теми самыми дерзкими новаторами, прокладывавшими пути «партикулярному», свободному и демократическому искусству, какими мы их видели в 70-х годах, — тогда, конечно, этот союз, это «бракосочетание», продолжая метафору Крамского, было бы «мезальянсом», ибо противоречило бы самому духу направления…

Но ведь мы видели, что к середине 80-х годов этот дух постепенно испарялся, прежние идеи изнашивались, теряли свою жизненную силу и содержание.

Можно ли утверждать, что к 90-м годам еще сохранялся какой-нибудь *принципиальный* антагонизм, какая-нибудь рознь по существу между направлением передвижников и направлением Академии? Мне думается, вряд ли… Тут отчасти сказывалась и победа передвижничества, сумевшего распространить лозунги

национальной и реалистической школы, а с другой стороны, именно исчезновение тех специфических черт, той типичности, какою обладало течение в дни своей молодости.

Неудивительно поэтому, что под влиянием настойчивых уговоров Куинджи четверо видных передвижников в 1894 году вступают в лоно преобразованной Академии. Это были: Репин, Шишкин, В. Маковский и Кузнецов. В ту же Академию входит и *бывший* передвижник — Архип Иванович…

Интересно отметить, что даже Крамской в последние годы своей жизни склонялся к такому «браку»… В опубликованной Стасовым переписке его мы не находим следов этого настроения. Но близкие знакомые Крамского передавали мне, что в своих заботах о «продолжении рода», не имея другого выбора, он склонялся к пути, который рекомендовал и Куинджи[25]…

В год 25-й — «юбилейной» — передвижной выставки, Товарищество устами (противника «брака») Г. Г. Мясоедова, следующим образом формулировало свое отношение к создавшимся обстоятельствам:

«Реформа Академии не могла быть явлением безразличным в жизни Товарищества… Академии был дан новый временный устав и новый персонал. В новый устав вошли принципы, необходимость которых чувствовалась давно. Академия распалась на две части: на академическое собрание и школу. На Академию легла обязанность следить за развитием искусства в России, устройство новых школ, помощь школам, уже действующим и вновь открывающимся, средствами, картинами, учителями, гипсами и т. д.

Дело высшей школы состоит в обучении искусству на его границе с творчеством, причем признано право молодого дарования следовать своему внутреннему чувству, то есть право искреннего отношения к искусству, как к своему душевному делу.

Такой порядок на Товариществе отразился тем, что, ценя симпатичные стороны его, из Товарищества выделилось несколько его членов на помощь и проведение реформы, верующих, что развитие добрых начал не будет задержано наплывом старых инстинктов…»

Одним из наиболее горячо *верующих* в такое обновление Академии, в возможность поставить ее на должную высоту, взяв дело в честные и талантливые руки, был Куинджи. Мы увидим, как он впоследствии разочаровался в этих надеждах, — как вековая сила инерции и традиций академической жизни свела почти к нулю все усилия реформаторов… Академия осталась Академией, как всюду такой остается: может быть, в соответствии с общими культурными и политическими условиями, она только

выпуклее выявляет у нас присущие любой современной академии бюрократически-консервативные тенденции…

Но, поскольку речь идет собственно о Куинджи и о личной его деятельности на пользу русского искусства, работа его в Академии отнюдь не оказалась бесплодной.

За время своей преподавательской деятельности он успел создать целую плеяду выдающихся пейзажистов, успел, можно сказать, создать собственную *школу*…

С самого начала существования мастерской учениками Архипа Ивановича состояли: Богаевский, Бровар, Вроблевский, Зарубин, Калмыков, Кандауров, Краузе, Латри, Маньковский, Пурвит, Рерих, Рылов, Столица, Чумаков и другие.[26]

Затем, по уходе из профессоров Академии И. И. Шишкина, бывшие его ученики также вошли в мастерскую Архипа Ивановича: это были Борисов, Вагнер, Рущиц, Химона.

Все это — сравнительно молодые имена. Но ведь почти все они что-нибудь говорят каждому, интересующемуся русской живописью. А иные из перечисленных пейзажистов уже пользуются теперь серьезной известностью…

Нужна ли лучшая аттестация для Куинджи, как педагога?

Конкурсная выставка мастерской Куинджи (1897 г.) — этот *публичный экзамен* для учеников в той же мере, как и для их руководителей — была отмечена, как совершенно исключительное в жизни Академии явление.

Шеллер-Михайлов писал в редактируемом им «Живописном обозрении»; «Поражает замечательно высокий уровень всей мастерской. Стольких так хорошо написанных пейзажей не было до сих пор ни на одном из предшествовавших конкурсов; и что замечательно, — почти все ученики показали себя оконченными мастерами с большим пониманием технической стороны живописи, а ведь большинство писало картины впервые… Во всех работах чувствуется любовная, отеческая помощь опытного, талантливого художника, замечается чуткость, с которой профессор относился к своему ученику, предоставляя ему быть самим собой. В сюжетах картин — бесконечное разнообразие. Вы видите море, горы, леса, холод зимних пейзажей, мрачность северных морей, и солнце юга, и поэзию лунных ночей, и вид первобытного славянского городка, словом, не чувствуется внушенного стремления к известным излюбленным мотивам и сюжетам. Все остались индивидуальными и все развились в смысле понимания задач и требований в живописи и окрепли опытностью хорошего наставника. Отрадное явление! Так понимаемая школа всегда даст только хорошие результаты…»

В своей заметке Шеллер-Михайлов выделяет мастерскую

Куинджи из всего конкурса и, сравнивая с работами «куинджистов» картины учеников других преподавателей, отмечает в последних дух обычной академической рутины… Буквально то же — словно сговорились! — отмечали и все другие рецензенты, писавшие о «конкурсной выставке» 1897 года…

Выходило так, что *обновление Академии* исчерпывалось *одной мастерской Архипа Ивановича:* все прочее оставалось как было в течение десятилетий перед тем…

Зато здесь, в мастерской Куинджи, действительно повеяло новым, живым духом, тут жизнь закипела вовсю!.. Добившись совместно с И. И. Толстым осуществления своего плана — реформы Академии и вступления в нее новых сил, Архип Иванович, конечно, не «почил на лаврах» реформатора, а самым деятельным образом принялся за преподавательскую работу. И, по обыкновению своему, тотчас ушел в нее весь без остатка, окунулся в нее с головой…

Опять настала яркая, оживленная полоса, — может быть, даже самая оживленная полоса, — в его существовании… С 12 часов дня до позднего вечера, а иногда и до ночи, живет он в кругу молодежи, в своей академической мастерской… Не ведая устали, переходит он от одного ученика к другому, зорко следит за их работой и проповедует свои выношенные, — а после предыдущего изложения я могу сказать: и выстраданные, — взгляды на искусство… С неизменным энтузиазмом говорит он о значении творчества, о задачах художника-творца, о важности и серьезности предстоящего Служения искусству, стараясь внушить ученикам свое *религиозное* отношение к этому служению…

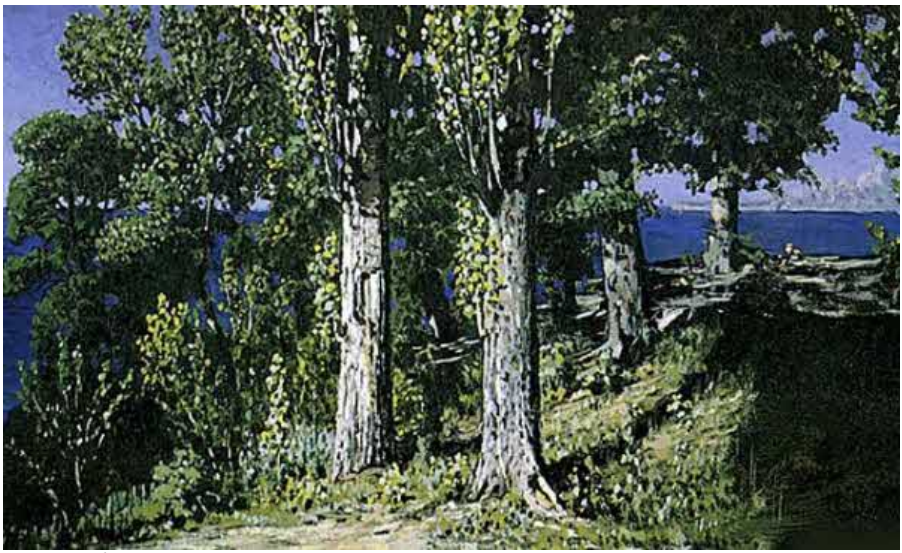
Неустанно зовет он молодежь к тому *претворению действительности,* до которого доработался сам путем долгих исканий, в котором видит условие подлинного творчества. И всегда и от всех требует стремления к тому *общему,* что живет во всех деталях мира и что составляет сокровенный смысл, объединяющее внутреннее начало, уловить и выяснить которое, по его мнению, призван художник…

И он умел передавать ученикам свое воодушевление и ту любовь к искусству, которою сам горел. Молодые сердца «занимались» — загорались тем же огнем…

Вспоминая впоследствии в одной газетной заметке годы своего ученичества в мастерской Куинджи, Н. К. Рерих метко сравнивает Архипа Ивановича с художниками-учителями эпохи Возрождения:

«Оживал мастер-художник далекой старины… Ученики были для него не случайными объектами деятельности наставника, а близкими ему существами, которым он всем сердцем желал

лучших достижений… Как и в старинной мастерской, где учили действительно жизненному искусству, ученики в мастерской Куинджи знали только своего учителя, знали, что ради искусства он отстоит их на всех путях, знали, что учитель — их ближайший друг, и сами хотели быть его друзьями. Канцелярская сторона не существовала для мастерской. Что было нужно, то и делалось…»



Этюд. Крым
(Собственность Общества имени А. И. Куинджи)

Архип Иванович, действительно, среди бюрократической рутины, повсюду царствующей в нашей казенной школе и, по-видимому, свившей себе даже особенно прочное гнездо в школе художественной, сумел из своей мастерской сделать какой-то *оазис в пустыне* — с интимным, живым общением между учителем и учениками, с отсутствием всякой условности, с атмосферой всеобщего увлечения любимым делом… И молодежь искренне полюбила и его, старого учителя, и родную мастерскую, и общее дело. Подлинным чувством товарищества были связаны между собой ученики, и славно прожили они эти три года…

В цитированной уже заметке господин Рерих пишет:

«Из двух десятков учеников мастерской А. И. Куинджи теперь многие разбрелись по далеким углам: многих жизнь оторвала от товарищей; но при всякой встрече в радостном возгласе чувствуется воспоминание о жизни в мастерской А. И… Всякий, бывавший в этой мастерской, помнит, из каких разновидных по существу людей она, естественно, была составлена… Куинджи сумел рассказать им всем о радости искусства, и только в этом секрет единогласия, царившего в мастерской… Не деспотизмом,

но великой силой убеждения мог связывать в одно целое Куинджи своих учеников…»

А другой ученик Куинджи, А. А. Борисов, приобревший известность картинами Ледовитого океана, в своей книге «У самоедов» ярко описывает минуту, когда ему, оторванному от людей и культуры, на далеком севере вспомнились Архип Иванович и кружок товарищей:

«Скоро поставили чум, и с каким наслаждением, один Бог только видел, мы уплетали мерзлую оленину и попивали горячий чаек… Горе и несчастье были забыты… Вернулся я к своим художественным задачам, размышляя, как хорошо бы изобразить на полотне многое из недавно пережитого… Вспоминался Петербург и те беспечные вечера в мастерской дорогого А. И. Куинджи, где мы так горячо судили и рядили о чем угодно, и где для каждого суждения так же легко было найти товарищескую поддержку, как и возражение… Но где все они — любимый профессор и дорогие товарищи? Здесь я все решаю один, никто не осудит, но и никто не поддержит. Тут-то особенно чувствуешь, насколько сам ты слаб в желании передать все, что видишь и что творится в душе…»

Много ли у нас на Руси учителей и школ, низших или высших, научных или художественных, которые оставляли бы в душах учеников подобный след, которые вспоминались бы с таким чувством?..

Таков был общий дух, который сумел вдохнуть в свою мастерскую Архип Иванович…

Обратимся теперь к избранной Куинджи *технике преподавания,* к самым методам обучения искусству, которых он придерживался в своей мастерской… Первое, что надо сказать об этих методах, — это что и в них он был оригинален и самобытен, как во всем и везде…

В противоположность распространенному мнению, что художественная школа, даже высшая, должна давать только знание и технику, должна подводить только «к границе творчества», — как выражался в цитированной выше речи своей Мясоедов, — Архип Иванович именно *учил творчеству.*

С самого начала обучения день в его мастерской был посвящен *эскизам*… И вот опять — «чудо».

Казалось бы, так легко, «обучая творчеству», подавить личные стремления и темперамент ученика, обезличить его, лишить его индивидуальности… А ученики Куинджи вышли, подлинно, «каждый молодец на свой образец», — с самыми разнообразными вкусами, специальностями, каждый со своим «языком», со своей манерой…

Это отмечал, как мы видели, Шеллер-Михайлов по поводу конкурсной выставки, о том же и по тому же поводу говорил «Старовер» в «Петербургских ведомостях», позднее — Дягилев в «Мире искусства» (1900 г.), противопоставлявший, в этом отношении, Куинджи Левитану, и так далее. Все ученики Куинджи сохранили свою индивидуальность — это факт бесспорный. Достаточно припомнить на минуту живопись Столицы или Борисова, затем Пурвита, — это с одной стороны, а с другой — Рериха, или Рылова, или Богаевского, чтобы согласиться с этим…

И Архип Иванович совершенно сознательно шел к этой цели. *Оберегание индивидуальности* в учениках было, можно сказать, основным его принципом.

Первый год он почти не делал замечаний и никогда не притрагивался собственной кистью к ученическим работам. Он только внимательно и зорко присматривался и изучал: он хотел понять и человека, и его наклонности, и заложенные в нем возможности… А затем, выяснив себе характер и индивидуальность каждого, он уже смело облегчал своими советами «муки родов», помогал каждому проявлять себя, двигаться вперед по тому пути, который вытекал из его художественной натуры[27]. Изучив ученика, он уже «спорил» с ним и опровергал, и поправлял, и направлял… И иной раз один его мазок, правда, предварительно очень тщательно «выверенный», убеждал лучше всяких слов, сразу давая нужный эффект, приводя к тому, над чем долго и бесплодно бился юноша… Манера его при этом, по словам его учеников, была все та же, какую описывает в своей статье и И. Е. Репин. Только зоркие (ставшие уже дальнозоркими) глаза его смотрели теперь сквозь очки, — но так же впивался он ими в картину, затем долго составлял краску на палитре, брал ее на кисть и, вытянув руку, еще раз «сверял» составленный тон, щурясь и оценивая его на фоне тех, которые он должен был дополнить, и тогда уже быстро и решительно проводил свой «победный» мазок…

В самое первое время он советовал делать копии. Но не особенно настаивал, так что копировали не все. Рекомендовал изучать рисунки Калама. Из мастеров, которых Архип Иванович считал особенно поучительными для копирования, ученики его, в беседе со мной, называли Ахенбаха и Доза. Но вот характерная черточка: когда некоторые из юношей облюбовали для копии тот чудесный пейзаж Ахенбаха, который изображает монастырский сад с кипарисами (он находится в Кушелевской галерее при Академии), Архип Иванович воспротивился: это, по его мнению, — слишком законченная вещь, «слишком картина», как

он выражался. Он рекомендовал другую вещь того же художника, где методы изучения действительности более наглядны… Как видите, и тут забота о сохранении индивидуальности, оберегание ее от чар чужого субъективизма!..

Копирование чужих картин, очевидно, по мысли Архипа Ивановича, было лишь дополнением к писанию этюдов, лишь пособием к изучению методов, какими передаются элементы действительности…

Летом ученики разъезжались на этюды. (Однажды ездил с ними на Академическую дачу и сам Куинджи). Осенью все приносили плоды летней работы в мастерскую, и тут шло совместное обсуждение и оценка… Архип Иванович с изумительной точностью обнаруживал каждую *неправду,* ловил всякую «отсебятину» и выводил «виноватого» на чистую воду: строгое изучение природы — вот цель этюда, и он настаивал на ней, жестоко преследуя всякое отклонение от нее…

Желая похвалить, он говорил только: «Ну, это попало…» Долго сидит он перед рассматриваемым этюдом или эскизом и наконец, как бы взвесив все pro и contra, дает свое резюме: «Это попало, а это — черт знает что это!.. Сколько раз я говорил…» и т. д. Но иногда пускался в подробный анализ, приводил данные из физики, проверял световые эффекты, делал справки с законами отражения и т. д.

Таким образом, рядом с *обучением творчеству* шло и пристальное *изучение природы,* — требовательное и даже придирчивое отношение к точности тех переводов с «языка природы» на «язык человеческий», какие представляют собой *этюды* живописцев…

В первом случае преследовалась цель научить высказываться, научить выражать *свою* субъективную *человеческую правду,* научить синтезировать, обобщать и сводить к внутреннему единству элементы действительности. Во втором случае шло объективное изучение этих элементов действительности и методов их передачи.

За последнее время пребывания в мастерской уже писались не только эскизы, но и картины. Как мало кто иной, умел Куинджи *войти* в настроение и замыслы молодого художника, проникнуться его еще смутными идеями, помочь их выявлению…

Интересно отметить, как относился Куинджи к использованию этюдов при работе над картинами. Он совершенно отрицал *непосредственное* использование их, вставление кусочков из этюдов целиком в картину, как это зачастую делается художниками-реалистами… Этюд, во время писания эскиза или картины, надо было запрятывать куда-нибудь подальше, отнюдь

не справляясь в нем… То, что запечатлелось в художественной памяти при непосредственном изучении природы во время работы над этюдом — вот единственное, что, по мнению Куинджи, годилось в картину… Иное использование этюдов связывает, умаляет творческую свободу; целиком перенесенная из этюдов деталь выпячивается, нарушает гармонию произведения, разрушает его единство: все, попадающее в картину, должно предварительно пройти через горнило творческого *я,* и все должно быть в одинаковой степени *удалено* от конкретных, всегда *случайных* восприятий природы…

Словом, всюду в его преподавании был виден глубоко продуманный, выношенный, разработанный до мельчайших деталей и — я готов сказать — мудрый план…

Наиболее серьезной и ответственной работой, «обучением творчеству», был заполнен день. По вечерам рисовали с натурщика. А затем оставались в мастерской — для беседы, для песен, для развлечения, словом… Оставался часто с молодежью и неутомимый Архип Иванович. Составлялся «оркестр» из мандолины, скрипки, гитары. Морской офицер Вагнер играл соло на балалайке. Пели хоровые песни… Конечно, стекались «на огонек» — в мастерскую Куинджи — и ученики из других мастерских и также принимали участие в вечеринках…

«У Куинджи весело!» — говорили про мастерскую Архипа Ивановича баталисты, жанристы, архитекторы… И еще говорили: «У Куинджи не столько работают, сколько разговоры разговаривают…» Это повторялось особенно охотно преподавателями, товарищами Архипа Ивановича по Академии… И доля правды тут была: «разговоров» в мастерской Куинджи, действительно, было немало — и утром, когда молодежь, увлеченная спором или горячей речью учителя, то и дело выскакивала из своих «лож»[28] и гурьбой окружала Архипа Ивановича, и вечером, и особенно на вечеринках… Но результаты доказали с очевидностью, что и *дело* делалось в мастерской у Куинджи, что разговоры делу не мешали, что «разговоры разговорам рознь»…

Как формулирует в своей заметке Н. К. Рерих, для Архипа Ивановича *искусство* и *жизнь* всегда были чем-то нераздельным:

«Куинджи учил искусству, но учил и жизни; он не мог представить себе, чтобы около искусства стояли люди непорядочные. Искусство и жизнь связывались в убеждении его, как нужное, глубокое, хорошее, красивое… Сам он все свое время отдавал другим. Он хотел помочь во всякой нужде, и творческой, и материальной; он хотел, чтобы искусство и все, до него относящееся, было бодрым и сильным…»

Архип Иванович посещал своих учеников на дому, руководя их работой и здесь; входил в личную их жизнь, помогая и советами, и деньгами…

Не раз забирался он на верхний этаж по темной лестнице какого-нибудь 50-го номера которой-нибудь из «Линий», не одна мансарда Галерной гавани видела его в своих стенах…

В поминальной заметке, написанной вскоре после смерти Архипа Ивановича в 1910 году, тот же Н. К. Рерих отмечает следующие черты этого *учителя-друга:*

«Вспоминаю, каким ближе всего чувствовал я Архипа Ивановича, после общения пятнадцати лет… Помню, как он, вопреки уставу, принял меня в мастерскую свою. Помню его, будящего в 2 часа ночи, чтобы предупредить об опасности… Помню его стремительные возвращения, чтобы дать тот совет, который он, спустясь шесть этажей, надумал… Помню его быстрые приезды, чтобы взглянуть, не слишком ли огорчила резкая его критика… Тихие, долгие беседы наедине больше всего будут помниться учениками Архипа Ивановича».

Увлекшись занятиями в мастерской, Куинджи зачастую обедал вместе с учениками «бифштексом» из ученической столовой, а вечером к ужину подавали сосиски из соседней колбасной, причем горчица была прямо на бумаге… Эти сами по себе мелкие штрихи дополняют, однако, картину полного и простодушного *единения* учителя с его учениками…

Не нужно, однако, думать, что была какая-нибудь искусственность и сентиментальность в этом единении, что он «подделывался» или «заискивал», как иные педагоги, желающие снискать любовь учеников… Нет, отношения прежде всего отличались *прямотой.* В обращении с молодежью он бывал требователен — иногда до деспотизма, резок — подчас до грубости… Но никогда нападки его не диктовались каким-нибудь *личным* пристрастием. Источником своим они всегда имели все ту же любовь к искусству, целью своей — интересы самих учеников, как он эти интересы понимал: если Куинджи и бывал деспотом, то всегда *«благодетельным* деспотом», как прозвал его друг Л. В. Позен… С другой стороны, в тех случаях, когда он вспылит без достаточного основания или ошибется, как бы резок ни был отпор, ему данный, — это никогда не портило его отношений с учениками. Даже напротив: очень часто, на другой день после *инцидента,* Архип Иванович сам первый подходил к «дерзкому»:

— Это, я вчера не так говорил… Вы правы…

Опять черта, довольно редкая в людях вообще, в людях, стоящих на посту воспитателей особенно… А черта эта, — подобная готовность признать свою неправоту, — говорит, прежде

всего, о крупной натуре, о благородной прямоте и о том честном служении делу, о том беззаветном поглощении им, которое было вечным свойством Архипа Ивановича на всех путях его…

В постоянных заботах о своих учениках Куинджи летом 1895 года организовал за свой счет экскурсию целой группы их в Крым. Доехав до Бахчисарая по железной дороге, молодежь оттуда пешком по Яйле добралась до южного берега и расположилась станом вокруг «виллы» Куинджи в его имении: здесь шла горячая работа изучения горной крымской природы и моря…

Через три года, в 1898 году, Архип Иванович устраивает более серьезную экскурсию: везет с собой за границу 12 из своих учеников… Хотя эта поездка происходит уже после «отставки» Архипа Ивановича, после ухода его из той мастерской, которой он так отдавался, и, стало быть, хронологически этот эпизод выходит из рамок настоящей главы, но ведь *по существу* Архип Иванович остается еще *преподавателем* и даже как бы завершает обучение именно этой поездкой… Вот почему я и скажу о ней два слова здесь же. К тому же и задумана была поездка еще давно: весь последний год в мастерской шли оживленные толки на тему о предстоящем посещении Европы и ее картинных галерей…

Двинулись в путь 21 апреля из Петербурга. Этапами путешествия были: Берлин, где осмотрели две национальные галереи и художественную выставку современных живописцев; затем Дрезден, где опять, кроме галерей, попали и на современную выставку; Дюссельдорф — осмотр галереи и художественного кабачка «Гамбринус»; Кельн — осмотр собора. Конечным пунктом был Париж, где прожили целую неделю: здесь застали оба *салона* — Елисейских Полей и Марсова Поля, осмотрели и их, и Лувр, и Люксембург… Затем, на обратном пути, через Страсбург поехали на Мюнхен: осмотрели обе Пинакотеки, частную галерею графа Шака, посетили выставку «декадентов», Королевский музей, Глиптотеку и Академию художеств, совершили экскурсию в окрестности города и любовались видом Северных Альп; наконец, в Вене осматривали художественно-промышленную выставку, художественную выставку, выставку «сецессионистов», художественно-исторический музей…

Запас впечатлений и сведений получился, конечно, огромный: «Поездка останется памятной на всю жизнь», — высказывались о ней иные из участников…

Из характерных для Архипа Ивановича штрихов приведу следующие. Архип Иванович, как подлинный «благодетельный деспот», входил во все мелочи обихода, заботясь, прежде всего, о «равенстве»: если кто-либо спрашивал дорогое блюдо или

вино, — и то и другое заказывалось *для всех* (хотя бы кто и предпочел иное кушанье или питье!..). Не желая признавать своей старости, он всюду поспевал за молодежью… Иногда он пробовал отговаривать ее от «трудных» предприятий: так в Jardin desfplantes, в Париже, кое-кто из молодежи намеревался подняться на воздушном шаре; Архип Иванович, которому это было уже не по годам, протестовал, но… поднялся; в Кельне молодежь не отказала себе в наслаждении взобраться на вершину собора, и Архип Иванович, пыхтя и отдуваясь, последовал за своими учениками на самый верх…

На мои расспросы, кого из европейских мастеров особенно выдвигал Куинджи при обозрении музеев старой и новой живописи, на ком останавливал преимущественное внимание, художники — участники поездки — отвечали: «Никого не выдвигал, предоставлял нам самим вглядываться и выбирать себе любимцев…»[29]

Что сказывалось в этом воздержании от указаний, в этой «скрытности»? Думается, все та же последовательно проведенная идея — не давить на вкусы учеников, бережно охранять их индивидуальность…

Говоря выше об этом принципе Куинджи-преподавателя, я отметил все разнообразие в стилях, манере, вкусах, выборе мотивов, характеризующее *школу* Куинджи и проявляющееся в работах его учеников. Но я не случайно употребил и здесь и выше слово *школа.* При всех индивидуальных отличиях его учеников друг от друга в них все же есть нечто их *объединяющее,* нечто всех их роднящее между собой, роднящее их *и с самим Куинджи.*

Можно даже сказать, что творчество наиболее даровитых представителей этой школы Куинджи продолжает некоторые линии его творчества, доводя их до большей определенности…

За исключением немногих «реалистов», как Е. И. Столица, за изъятием В. Е. Пурвита, который часто совпадает по мотивам и настроению с *интимным* лириком Левитаном, почти все остальные являются, на мой взгляд, такими же, даже более резко выраженными *романтиками,* как и сам Архип Иванович… Далее, и у них, как и в творчестве Куинджи, я вижу стремление к сочетанию субъективного импрессионизма с объективным обобщенней. Наконец, подобно ему, и они достигают этого путем некоторой *декоративности* и — «продолжая линию», намеченную в творчестве учителя — прибегают уже к соответствующей *стилизации…*

Пытаясь дать в одной из первых глав определение концепции Куинджи, я назвал его лиризм *эпическим,* сравнивал его с лиризмом саг и легенд…

У его учеников это превращается в сознательное направление, в своего рода девизы и лозунги.

Ф. Э. Рущиц — чистокровный романтик и «сказитель легенд»… Помните его море, с немного «беклиновскими» чудищами? Или, особенно, его великолепную символическую «Землю», с пахарем и громоздящимися над взрыхленной пашней тяжелыми облаками? — Это именно *легенда* земли… Уже совсем explicite пошел по стопам северных «скальдов» Н. К. Рерих: начиная с «дебютной» картины «Славяне и варяги», через «Воронов» и до «Город строится», он пишет лишь «саги», он весь — в старине, в ее примитивных формах и мотивах… Романтические легенды о родной Польше дает в лучших картинах своих К. К. Вроблевский, стилизуя старинные костелы и тополи своей родины. Легендой, декоративно-обобщенным лиризмом крымского пейзажа смотрят на нас и наиболее серьезные, на мой взгляд, первые произведения К. Ф. Богаевского. А. А. Рылов рассказывает ту легенду, о которой «лес шумит»: «Зеленый шум», старая его вещь, как и новейшая на тот же приблизительно мотив (эти лучшие, на мой взгляд, его достижения), полны какого-то примитивного и именно эпического лиризма. Романтиками и эпиками надо назвать и В. И. Зарубина, и Н. П. Химону… Словом, все эти талантливые ученики Куинджи действительно объединены глубоко залегшей в их творчество общей духовной тенденцией.

Идя по намеченному Куинджи пути, они дали стилизованный пейзаж с настроением *былинного романтизма*…

Оглядываясь на результаты *трехлетней* преподавательской деятельности Куинджи, невольно преклоняешься перед этой кипучей энергией и талантом… Если бы он на своем веку только то и сделал, что сделал в своей академической мастерской, и тогда надо бы признать в нем исключительно крупную фигуру, изумительно одаренного *учителя искусства.* Он не только оставляет за эти три года неизгладимый личный след в душах своих учеников, не только умеет привязать их к себе и к работе, не только заставляет их вспоминать о годах, проведенных в его мастерской, как о лучшем периоде их жизни, — помимо этого, он оставляет еще своей педагогической работой заметный след в русском искусстве, создавая совершенно определенную и очень интересную *школу* среди русских молодых пейзажистов…

А ведь эти *три года* — это лишь одна страничка в книге его жизни…

Судьба — рутина, традиции, условия нашей общественной жизни — поспешили перевернуть эту страницу…

Но об этом — в следующей главе. А настоящую закончу

одним *символическим* эпизодом из жизни мастерской Архипа Ивановича…

Я уже высказывал, что, все вырастая из рамок передвижнической эстетики, Куинджи особенно утвердился в своих новых идеях именно к эпохе преподавательской деятельности. И вот однажды, в первый же год существования реформированной Академии, произошло непосредственное столкновение между новой, нарождающейся *эстетикой,* которую он пестовал в своей мастерской, и эстетикой «передвижнической»…

Стена в стену с мастерской Архипа Ивановича была мастерская И. И. Шишкина. Ученики последнего часто заглядывали к «куинджистам»; сам Шишкин всегда ценил в своем соседе гениального колориста, и у него возникла мысль усилить общение между обеими мастерскими, проделав в разделявшей их стене дверь… С таким предложением он однажды и явился в мастерскую Куинджи: «Соединим их, — говорил Шишкин, — ты будешь учить их колориту, а я рисунку…» Но Куинджи решительно отверг этот план. Старый «лесовик» обиделся. Между ними произошло охлаждение. А вскоре Шишкин покинул Академию…

Очень возможно, что десять лет перед тем Куинджи не нашел бы ничего неприемлемого в таком сотрудничестве… Но теперь он теоретически уже окончательно отрешился от передвижничества, вырос из него и не допускал его в свою мастерскую, оберегая от него своих учеников… В самом деле, в наши дни это — уже пройденная ступень, нечто уже общеизвестное, что *разделение рисунка и живописи* есть *отрицание* живописи… Теперь и в начальных школах, в классах рисования при городских училищах учителя потолковее сразу начинают преподавание с акварели, одновременно обучая живописи и рисунку, понимая, что они — нечто единое, целокупное… Но это единство есть завоевание все той же *импрессионистической полосы искусства:* о нем не подозревали наши реалисты, лишь «раскрашивавшие», расцвечивавшие рисунок… В этом слиянии или даже отождествлении сказывается все та же *синтезирующая* тенденция, которая вообще лежит в основе импрессионизма… Современная живопись не отделяет форм и линий от красок, как в музыке мелодия не отделяется от гармонии, как не разделены форма и окраска в природе… Пятно Монэ, Дегаза, Цорна, Бенара есть *одновременно* и *форма,* и *цвет,* и *свет,* — целая «троица единая и нераздельная»… А давно ли цвет был только на свету, тени были черными и везде прослеживалась линия?.. Эта *триединостъ* — огромное приобретение… Ее-то и отстаивал Куинджи, сохраняя в

целости *стену* между своими учениками и Шишкиным, и так ценил он теперь эту *триединостъ,* что ради нее не пожалел обидеть старого друга…

Как читатель уже знает, вся шишкинская мастерская после ухода его слилась с куинджиевской…

Глава IX
КУИНДЖИ И АКАДЕМИЯ

В феврале 1897 года разыгралась в обновленной Академии художеств довольно обычная, можно даже сказать, «традиционная» в наших учебных заведениях история… Необычны были только ее результаты: «в 24 часа», повелением президента Академии, великого князя Владимира Александровича, положен был конец преподавательской деятельности Архипа Ивановича Куинджи…

Начну с фактической стороны дела.

Выбранный на это пятилетие ректором архитектор Томишко встречает в канцелярии Академии ученика Крыжановского, который не знает его в лицо и потому не кланяется. Ректор, на которого «обновление», очевидно, не распространилось, осыпает ученика оскорблениями, приказывает сторожам «вывести его из канцелярии» и т. д. Ученики вступаются за оскорбленного товарища, на сходке настаивают на том, чтобы ректор извинился перед ним.

Ректор, поддержанный вице-президентом И. И. Толстым, отказывается. Ученики объявляют «забастовку». Сходки идут мирно и беспрепятственно: граф Толстой не хочет прибегать к содействию полиции и предполагает просто исключить участников «забастовки», дав им три дня на размышление…

Архипу Ивановичу такая мера была, конечно, не по душе. Зная свое влияние на учеников, он на заседании Совета предложил себя в качестве «парламентера». Совет уклонился от возложения на него каких-нибудь полномочий. И когда он, тем не менее, явился по собственному побуждению на сходку, ученики не приняли его, объяснив, что боятся нареканий на него со стороны Совета… Забастовка продолжается. Куинджи делает вторую попытку поговорить с учениками. На этот раз его выслушивают. Он очень взволнован, бледен, произносит лишь несколько слов. Речь его сводится, приблизительно, к следующему: «Господа, если вы меня любите, прекратите забастовку, иначе мне будет плохо…» Голоса молодежи после этого разделяются; но большинство все же высказывается за продолжение забастовки… Тогда Совет вывешивает объявление об исключении всех «бастующих» в случае неявки их на занятия в назначенный день… Угроза не подействовала. Все ученики Академии были исключены, причем, однако, им предоставлено было право подавать прошения об обратном приеме… Мера

имела обычный успех: прошения были поданы, а несколько человек, под шумок, были исключены, причем выбор был сделан, как водится, совершенно произвольно. Тем вся история и кончилась…

Как видите, вмешательство Архипа Ивановича отнюдь не носило *политического* характера[30]… Но он был заключен на два дня под домашний арест, а 14 февраля получил приказание от президента Академии в течение двадцати четырех часов подать прошение об отставке из профессоров… Членом Совета его все же оставили…

Такова фактическая сторона события.

А каковы были внутренние причины всего дела, каковы были побуждения и цели у лиц, «отставлявших Академию от Куинджи», — это, конечно, вопрос иного порядка. Ответить на него с полной определенностью нелегко… Впрочем, так как я пишу не историю Академии и не биографию кого-либо из заправлявших тогда ею лиц, а биографию Куинджи, то раскрытие тайных пружин события не так уж существенно для моих целей… Мне важно подчеркнуть только одно: все поведение Архипа Ивановича имело в виду — *защиту учеников,* имело целью — *наладить дело уценил* в Академии… По свидетельству некоторых из учеников, участников события, он, даже после отставки своей, по выходе из-под домашнего ареста, встречаясь с ними, уговаривал приняться за работу, проповедовал на излюбленную свою тему: «Талант — синоним труда, не трудиться — значить губить свои способности» и т. д.

Если же о его вмешательстве в инцидент было доложено начальству в такой форме и окраске, которые повлекли за собой роковые «24 часа», то это была licentia poetica авторов доклада, — не более того…

Для квалификации этих «поэтических вольностей» и их авторов я не затруднился бы найти вполне определенные термины. Но тут нужны точные данные и вникание в массу мелочей. Меня же интересует здесь только сам Куинджи, а остальным и остальными я занимаюсь лишь постольку, поскольку на их фоне выступает — а она очень рельефно выступает — фигура этого «однолюба», этого неистового служителя бога искусства…

При всем их — часто глубоком — уме, в людях типа Куинджи есть что-то детское, какая-то наивная «косолапость» и отсутствие такта… И есть у них одна очень *неудобная* для окружающих привычка… Они видят перед собой только *свою идею* и глядят высоко, по направлению к ней, — поверх голов своих ближних. Естественно, что они не замечают их ног… И, шагая прямо к

своей цели, то и дело наступают на ноги и на *мозоли*…

Говорили о его честолюбии и властолюбии… Я касался выше этого вопроса. Здесь добавлю, что честолюбие его всегда было *«хорошо помещено»,* а властолюбие его вытекало из глубокой уверенности, что его идея — единственно правильная, что именно она — и ничья другая — ведет ко благу… Это был именно, по слову Л. В. Позена, *«благодетельный деспот»*… Можно сказать: toutes proportions reservees — что этот человек был отчасти из того же теста, что и Петр I, про которого Герцен говорил: «угнетал свою родину ради ее же блага»… Участвуя с ним в общем деле, надо было действительно оценить его, уверовать в него и жертвовать многим «личным» для совместной работы… А это — не такое маленькое требование от средних, обычного типа людей… Вдобавок, подобно Петру же, он не прочь был прибегать к «дубинке», — если не физической, так словесной…

В интересующий нас момент, взволнованный, глубоко озабоченный судьбой молодежи, к которой он так привязался в своей мастерской, он, конечно, не раз прибегал к «словесным дубинкам»… В заседании Совета, в момент забастовки, он обрушился на И. И. Толстого более чем энергично, а когда заговорил о своем влиянии на учеников, предлагая поручить ему переговоры с ними, не особенно щадил самолюбие своих коллег… Но, конечно, это были лишь частности, лишь последние капли, переполнившие чашу. А в «чаше» за три года совместной с ним деятельности должно было накопиться немало таких капель…

«Неудобность» куинджиевского нрава, личные мелкие обиды, потревоженные «мозоли» и, быть может, зависть к обаянию, завоеванному им в среде учеников, — вот что извергло Куинджи из среды академических профессоров…

Не вместила наша Академия крупной и угловатой фигуры Архипа Ивановича…

Впрочем, и то сказать: *вместить* его могла бы разве только академия в «коренном» значении этого слова, академия без куполов и «президентов», где-нибудь под открытым небом, среди природы — вроде той, где учил Платон…

Архип Иванович был олицетворенным *анахронизмом* в бытовых условиях нашей современности. Быт этот — вещь неподатливая, обладает огромной силой «косности» и сопротивления, а представители этого *быта* очень редко отличаются брезгливостью в выборе своих средств…

Вот что нужно сказать при *исторической* оценке события.

На Архипа Ивановича удаление из профессоров

подействовало, как удар грома. По сообщению К. Я. Крыжицкого, получив приказ об отставке, он упал без сознания: так неожидан был удар, так тяжко было оскорбление, так расшатаны были нервы всей историей, такой болью отозвалась в нем потеря мастерской, отлучение от любимого дела…

Ошеломлены были и ученики… Они поднесли ему адрес, где в горячих словах выражали свою признательность ему и негодование, и горе по поводу его удаления… Архипа Ивановича очень растрогал этот их шаг: он особенно ценил мужество молодежи, не побоявшейся выразить открыто свои чувства… Через год он отправился с некоторыми из учеников в то заграничное путешествие, о котором я упоминал: таким путем он не сразу расставался с ними, как бы искал им и себе утешенья в этом совместном путешествии и осмотре галерей европейского искусства…

Тут опять сказывается, на мой взгляд, черта какой-то непосредственности, — если хотите, — «детскости»… Впрочем, нашлось немало строгих судей: увидали в этом «искание популярности», «умелую саморекламу» и т. д.

В прессе уход Куинджи из Академии встретил совершенно единодушную оценку.

«Если и был руководитель в новой Академии, то это только он», — писал про Куинджи один рецензент. Или: «Как сильно вообще влияние профессоров на конкурентов, видно из того, что с уходом профессора Куинджи так блистательно начавшая проявляться в Академии пейзажная живопись совершенно заглохла…» Или еще: «Лучшего преподавателя по классу пейзажа, господина Куинджи, вытеснили из Академии и вытеснили, по слухам, его же сотоварищи и милые друзья!..» и т. д., и т. д.

В том же году добровольно покинул профессорский пост «передвижник» Кузнецов. Но зато мастерская Куинджи поступила в заведование другого «передвижника» — Киселева… Репин и Маковский остались на своих постах. Но прошло десять лет, и первый из них не выдержал и тоже покинул Академию…

В итоге, как я упоминал, из «обновления» ничего существенного не вышло…

«В этом большом художнике и большом человеке, — писал о Куинджи-профессоре Н. К. Рерих, — все мое представление о *новой* Академии. После его ухода, после 1897 года, я мало знаю об этом учреждении. Знаю, что в нем горят огни; знаю, что ученики все чем-то недовольны; знаю, что избирается очень много комиссий; знаю, что профессорствующие ссорятся, но какое именно место отведено в Академии художеств искусству — неизвестно…»

Оставаясь до конца на посту члена Совета, Архип Иванович пытался отстаивать свои взгляды, с горячностью и прямотой высказывался по каждому сколько-нибудь серьезному вопросу, волновался, болел душой, но в большинстве случаев его глас «вопиял в пустыне»…

Сам стиль выступлений Архипа Ивановича в качестве члена Совета Академии лучше всего выясняется из его заявлений, лично им писанных и хранящихся в архиве Академии. Одно из них относится к 1908 году и представляет как бы *обзор* всей его предшествующей деятельности…

Документ этот настолько красноречив, что я приведу его здесь целиком:

Заявление действительного члена А. И. Куинджи

Прочитав все мнения господ профессоров и членов Академии о печальных результатах 14-летней деятельности Академии художеств, где каждый указывает на причины зла, существующего в Академии, и предлагает меры к устранению его, я позволю себе спросить: почему же Академия ждала 14 лет, если так легко было устранить те причины, которые принесли столько вреда русскому искусству?

Я никак не могу допустить, что Академия только 21 января сего года поняла весь вред 14-летней своей деятельности, так как я не раз указывал общему собранию на печальные результаты деятельности Академии и каждый раз без успеха. Наконец, я начал подавать свои заявления общему собранию письменно, которые напечатаны в ежегодных журналах Академии.

В 1902 году я подал общему собранию заявление о несоблюдении Академией устава, несмотря на то, что в § 10 Высочайше утвержденного устава Академии сказано: «Президент Академии наблюдает, чтобы все правила устава были соблюдаемы в точности» и проч.

В том же году я подал заявление общему собранию о несоблюдении Академией, а также Августейшим Управляющим Русским музеем Высочайше утвержденного положения о музее и, как бывший член комиссии по составлению временного устава Академии, так и положения о Русском музее, убедившись в бесполезности моих заявлений, в отчаянии закончил

свое заявление следующими словами: «Если судьба Русского музея, будущей славы и гордости русского национального искусства — обратиться в частную галерею великого князя Георгия Михайловича, если судьба Академии — превратиться в департамент, а художников — в чиновников, на то воля Божья».

В том же году я подал заявление общему собранию о необходимости иметь выставочное помещение, и хотя общее собрание отнеслось сочувственно к моему заявлению, но не только ничего не сделало в продолжение семи лет, а еще запретило устраивать выставки в залах Академии, чем нарушило пункт 7-й § 5 устава Академии.

В 1903 году, когда Совет Академии, думая, что ученики плохо рисуют и плохо пишут оттого, что нет инспекторов, решил учредить должности 4-х инспекторов «с содержанием по 4000 рублей, по чинопроизводству VI класса, по шитью на мундире VII разряда, а пенсии назначить по придворному ведомству, как более выгодные сравнительно с пенсиями по учебной службе», я подал общему собранию следующее заявление: «Каждый из нас, кто преподавал и кто сколько-нибудь художник, знает, что весь успех преподавания зависит от добросовестного и талантливого преподавателя, а не от инспекторов, хотя бы их было не четыре, как предполагается, а четыреста» и проч.

В 1905 году, когда Совет Академии хотел увеличить расходы на художественную деятельность, я подал общему собранию следующее заявление: «В такое тяжелое время для государства[31] я полагал бы не увеличивать, а, насколько возможно, сокращать расходы, не только по школам, но и по самой Академии. Новая Академия за 11 лет израсходовала около пяти миллионов рублей на свою деятельность не только без пользы, но еще принесла русскому искусству непоправимый вред» и прочее.

В том же году, когда Академия хотела заменить в уставе несколько параграфов, которые, якобы, в продолжение 12-ти лет мешали успеху Академии, я подал общему собранию следующее заявление: «Причиной всех зол в Академии не эти параграфы, а вы сами, вы довели Академию до такого позора и упадка… Уже многие художники ушли из Академии, ушел,

наконец, и вице-президент Академии, на днях ушли еще двое из самых выдающихся русских художников — В. Васнецов и И. Репин. В. Васнецов заявил Академии письменно: «Так как Академия не может отвечать своему назначению, то я считаю напрасным именоваться членом учреждения, утратившего свой живой смысл».

В 1906 году я подал общему собранию следующее заявление: «Считаю своим нравственным долгом еще раз просить общее собрание обратить особое внимание на печальные результаты деятельности Высшего художественного училища» и проч.

В 1907 году, когда Совет Академии внес в общее собрание новый проект о школах, я подал следующее заявление: «Общее собрание согласится со мной, что новая Академия стала хуже старой Академии — это очевидно не только всем художникам и всему обществу, но и самой Академии; почему же Академия боится открыто сознаться в этом — где же причина этой боязни? Почему Академия, убежденная, что только коренное преобразование Академии может принести пользу русскому искусству, вносит в общее собрание такой проект, который ничего не изменит, а только продлит не только бесполезную, но даже вредную вашу деятельность, — все останется по-старому, а новое в этом проекте только то, что к множеству прежних комиссий прибавится для вас еще несколько платных комиссий, а учащимся прибавится еще два чина: кроме уже существующего чина X класса, прибавится еще чин XII класса и чин XIV класса». Все эти и другие мои заявления никакого успеха не имели.

Только 21 января сего года, по поводу письменного заявления профессора В. Маковского, общее собрание решило выработать новый устав — преобразовать Академию, но, к сожалению, судя по напечатанным мнениям гг. профессоров и членов Академии и по результатам назначенной Августейшим Президентом комиссии по преобразованию Академии, где я состою членом, ничего хорошего ждать нельзя, потому что слишком большие надежды возлагают все на вырабатываемый устав и на переименование в Высшем художественном училище названий: натурных классов в мастерские, преподавателей натурных классов в профессоров-руководителей и проч., и проч., а о себе самих, от которых зависел успех 14-летней деятельности

Академии — ни слова, тогда как вся будущность учащейся молодежи не только в Академии, но и в других учебных заведениях, зависит от профессоров, с которыми учащаяся молодежь проводит от 6 до 7 лет, лучшие молодые годы, когда особенно легко воспринимается как хорошее, так и дурное и уродливое, — если учащийся эти молодые годы проведет с профессорами, не понимающими своего высокого положения и громадной ответственности перед страной, то результаты будут всегда печальные, — посмотрите, что происходит по всей России: большинство молодежи, от которой зависит вся будущность нашей родины, погублена негодными профессорами.

Переходя к вопросу о преобразовании Академии, скажу следующее: никакие уставы, никакие преобразования не помогут делу, пока профессора и члены Академии будут относиться к своим обязанностям так, как относились в продолжение 14-ти лет.

22-го сентября 1908 года.

А. Куинджи.

Таковы были отношения, создавшиеся у Куинджи с Академией… Впрочем, отношения эти до самого конца были «худым миром», не переходившим в «добрую ссору»… Несмотря на сокрушительные выступления его в Совете, образчики которых только что видел читатель, Архип Иванович, как я упоминал, до конца жизни оставался членом этого Совета. Со своей стороны, и Академия (за исключением события 1897 года) тоже держала себя по отношению к нему достаточно миролюбиво. Приведу его «послужной список»: еще в 1878 году за картины «Вид на оз. Валааме», «Степь», «Чумацкий тракт» и «Украинская ночь», выставленные на передвижной выставке, Академия присудила Куинджи звание «классного художника 1-й степени»; в 1892 году, во время переработки Устава, он получил звание профессора; в 1909 году — чин действительного статского советника… В связи с получением этого чина возникли тогда слухи о назначении Куинджи на пост вице-президента Академии, освободившийся после ухода И. И. Толстого. Слухи эти не оправдались. Были ли фактически подобные предложения — мне неизвестно. Но сами слухи в таких случаях уже показательны…

Глава X
ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Настоящую главу можно было бы назвать *«Куинджи-объединитель»:* все последнее десятилетие жизни Архипа Ивановича посвящено одной идее — идее *объединения художников,* созданию такого союза художников, который осуществил бы заветную его мысль, давно им выношенную, всюду и везде неустанно проповедуемую…

Один из сотрудников Архипа Ивановича по организации «Весенней выставки», художник С. М. Дудин, следующим образом характеризовал эту заветную мысль Куинджи:

«Как Катон все сводил к необходимости разрушения Карфагена, так у А. И. все неизменно сводилось к тому, что художник должен всего себя посвятить искусству, жить только для него; не в *направлении* сила, а в свободном проявлении своей индивидуальности, искренности и честности, и лучшим условием для воспитания и сохранения этих качеств является *объединение* художников в одну большую группу-союз, приучающий к солидарности, к моральной и материальной взаимопомощи, которые должны явиться на смену современной обостренной борьбе честолюбий и конкуренции из-за материальных выгод, из-за успеха у публики…»

Эти мысли Куинджи проповедовал ученикам своим в академической мастерской, проповедовал на «средах», где собиралось ядро «Весенней выставки», на «Понедельниках», на «Пятницах», — словом, *во все дни недели* и на всех собраниях своих собратьев по профессии, где только не появлялся…

В конце концов эти мысли сводились к идее обычной *профессиональной* организации, — «внепартийной», объединяющей всех, работающих на ниве родного художества, без различия школ и направлений… И только в это *обычное* Архип Иванович мечтал вдохнуть особый дух идеализма, живой любви к искусству и ко всем представителям искусства, — мечтал превратить союз в *семью*…

Как передает художник И. А. Владимиров, у Куинджи была хорошая формула, определяющая суть его замыслов:

«Художники должны всегда держаться друг за друга, могут расходиться и спорить только в вопросах искусства, но никогда не должны оставлять друг друга в жизненной борьбе…»

И с 1898 года параллельно с той «оппозиционной» деятельностью в Совете Академии, которую я характеризовал

выше, последнее десятилетие жизни Куинджи ознаменовано длинным рядом попыток наладить дело объединения художников…

При всей своей проницательности, которая многими принималась за «житейский ум», Архип Иванович по существу был типичным *мечтателем-утопистом:* учитывать мелочи конкретной действительности не умел. Но если утопичен был его план «обновить» Академию, — для чего надо было *переродить* это учреждение и весь личный состав его, — если он ничего не мог сделать по части этого перерождения, все же *практически,* кое-что — и даже многое — он сделать успел, в том или ином частном вопросе отстаивая интересы молодежи и искусства…

То же самое и в области *объединения.* Благодаря его участию реформировалась и ожила существовавшая при Академии «Весенняя выставка». А затем по его идее и, главным образом, именно его заботами и его «расточительностью» создалось *Общество его имени,* объединившее несколько частных организаций художников…

С самого возникновения этого Общества здесь были представлены: Академия художеств, «Весенняя выставка», «Товарищество художников», «Союз русских художников», «Мир искусства», «Общество акварелистов», «Новое общество», «Петербургское общество художников». Вскоре присоединились и «Передвижники»…

В письме в редакцию одной газеты за подписью избранного (за упорным отказом самого Куинджи) в председатели правления Общества К. Я. Крыжицкого народившийся *«союз художественных союзов»* следующим образом определял свои задачи:

«Главная цель Общества — оказывать как материальную, так и нравственную поддержку всем художественным обществам, кружкам, а также отдельным художникам; содействовать им устраивать выставки, как в Петербурге, так и в других городах и за границей; оказывать им постоянную поддержку покупкой у них лучших их произведений, чтобы образовать национальную художественную галерею. Этим путем Общество надеется объединить художников на пользу распространения и развития искусства в России».

В таком виде к 1909 году *скристаллизовались* объединительные замыслы Архипа Ивановича.

Я не буду останавливаться на всех подробностях последовательных объединительных попыток Куинджи, приведших в результате к организации Общества его имени. Отмечу лишь главные этапы на этом пути.

Как я упомянул, он начал с «Весенней выставки», в комитет

которой вошел вскоре после потери своей мастерской, — может быть, видя в этом известный суррогат, дающий все же возможность приложить руку к судьбам молодой живописи…

Воспользуюсь здесь историей «Весенней выставки», как ее излагает один из постоянных участников ее, С. М. Дудин (заметкой его я уже пользовался выше), с 1899 года вошедший в кружок «куинджистов», ядро которого составляли ученики Архипа Ивановича:

«Подбор талантливых учеников его мастерской, частью случайный, частью сделанный самим А. И., дал ему возможность выдвинуть их, как тот *центр,* вокруг которого могли бы сплотиться художники, конечно, молодые *(молодежь,* как выговаривал А. И.), а ареной объединения должна была стать «Весенняя выставка». Не стесненная кружковщиной, эта выставка, по его мнению, могла объединить всех, кому дорога свобода в искусстве. Высшее художественное училище должно было пополнять состав экспонентов и, так сказать, *молодить* выставку из года в год… Для проведения в жизнь любимого принципа А. И. *единение,* группа учеников решила выйти из квартиры Н. П. Химоны, — где собирались до сих пор, большей частью по средам, — и *кликнуть клич:* среды были перенесены в здание Академии художеств; доступ на них получили все экспоненты «Весенней выставки»… Около кружка сгруппировались наиболее живые и отзывчивые элементы, и, конечно, влияние А. И. много этому содействовало… Таким образом, возникло ядро экспонентов, которые на первых же выборах избрали комитет из так называемых куинджистов и в его руки отдали судьбу выставки. Комитет этот, почти без перемены состава просуществовавший около восьми лет, сумел значительно повысить художественный уровень выставки по сравнению с тем, что она представляла до Архипа Ивановича…»

Близкое участие в делах комитета Архип Иванович принимал не более 6–7 лет…

В 1904 году он учредил при выставке 1-й конкурс его имени, на который пожертвовал в Академию 100 тысяч рублей. Он сам следующим образом определял главный мотив, руководивший им:

«Я хочу сделать «Весеннюю выставку» учреждением постоянным, которое нельзя было бы уничтожить, несмотря на изменения в уставе Академии или в составе Совета: с учреждением *премий* «Весенняя выставка» может быть уничтожена лишь по Высочайшей воле…»

Были у Архипа Ивановича и другие мотивы: побудить Академию, в лице членов Совета, из которых состояло жюри

конкурса, открыто высказываться о произведениях молодых художников (ввиду чего, по установленному им правилу, премии выдаются *до* открытия выставки для публики); и, конечно, имелась также в виду цель материальной помощи начинающим дарованиям…

Учреждение конкурса почти совпало по времени с некоторыми трениями и разногласиями внутри самого комитета выставки: часть учеников Архипа Ивановича, недовольная ходом дел на выставке и зависимостью ее от Академии, отделилась от нее…

А. И. очень помогал ведению дел «выставки» своим влиянием в Совете: после его смерти на ее пути выросло немало терний…

С. М. Дудин отмечает, что за все время своего близкого участия в делах «Весенней выставки» Архип Иванович неуклонно стоял на *объединительной* позиции, постоянно умерял пыл и нетерпимость иных молодых членов общества, желавших ввести своего рода «направленство», и т. д.

От этой попытки внести *дух единения* в молодежь, в среду подрастающих живописцев, Архип Иванович переходит к *взрослым* художникам, пытается оживить и расширить существующие организации их.

В этих целях он в том же 1904 году вместе с учениками входит в *беспартийный* кружок так называемых «Мюссаровских понедельников». Первое время новые элементы, по-видимому, вносят действительно оживление и серьезное настроение в деятельность кружка. Но вскоре начинаются дрязги и раздоры, образуется партия «анти-куинджистов», — словом, получается нечто *диаметрально* противоположное единению…

Чтобы познакомить читателя с настроением и идеями Архипа Ивановича в эту пору его жизни, упомяну о нескольких его выступлениях на этих «Понедельниках».

Начну с первой речи его на «Понедельниках», сказанной на ужине, по случаю избрания его председателем кружка: она любопытна, как характеристика его взглядов на наше художество, на его положение в прошлом, в передвижническую эпоху, и — в настоящее время. Привожу содержание как этой речи, так и следующих, по газетным заметкам того времени:

«Куинджи начал с того, что просил всех сочленов видеть в нем прежде всего товарища, к которому каждый смело шел бы со своими печалями и радостями… Затем он перешел к оценке современного положения наших пластических искусств:

— Теперь, в эти дни шатаний и переоценки ценностей, дошли, Бог знает, до каких крайностей… Великих мастеров считают ничтожными и наоборот. Подчас трудно, почти

невозможно, столковаться. Утратилось всякое чувство меры и в творчестве, и в суждениях о нем. А между тем великое и прекрасное античное искусство потому сильно и нетленно, что древние, как никто, знали чувство меры. И вот за это дорогое чувство меры в искусстве, тайна которого в наши дни, к сожалению, позабыта, за возрождение его я поднимаю свой бокал… Когда я думаю о нынешнем искусстве, у меня начинает болеть душа… Я вспоминаю прежние времена, времена расцвета передвижных выставок. Какие тогда появлялись глубокие, интересные картины! Сколько они возбуждали несмолкаемых толков и в обществе и в печати! Великие писатели считали своим долгом отмечать выставки в больших журнальных статьях. Писали об искусстве Достоевский, Тургенев, Лесков, Григорович… Высоко стояла живопись… А теперь?..»

Этюд. Крым
(Собственность Общества имени А. И. Куинджи)

Здесь не столько интересны нападки на забвение *чувства меры* (хотя этой болезнью действительно страдает подчас наше современное искусство), сколько характерные воспоминания о *былом,* воспоминания о *религиозном* по духу и отвечавшем общественным запросам искусстве 70-х годов: они обличают в Куинджи именно то «передвижническое» (начальной эпохи) отношение к искусству, которое я выше в нем отмечал…

Когда однажды в том же кружке зашла речь об отсутствии на современных выставках значительных произведений, Архип Иванович высказался так:

«Вы скажете, иссякли таланты? Нет, они есть, того или

другого калибра, но они существуют… А вот чего нет — любви к работе, той любви к искусству, которая способна на жертвы и которая была в наше время… Остается каких-нибудь три недели до выставки, а художник мне говорит: «Я хочу написать к ней три картины…» Разве картина — сапоги! Сапоги можно сшить к известному сроку… Когда я начинал картину, я положительно не знал, когда ее кончу: через месяц, через год — быть может, никогда… Надо уметь выстрадать картину… Да что картину? Иногда облачко, которое не можешь сразу схватить, причиняет столько мук, что теряешь голову. И работаешь, добиваешься неделями, месяцами…»

Стародавний вопрос о *«чистом»* и *«идейном»* искусстве Архип Иванович разрешал следующим, *справедливым* образом, высказываясь за свободу художника в выборе тем[32]:

«Цели искусства, задачи его широки, почти необъятны. Вся окружающая действительность, за небольшим исключением, может быть объектом художественного творчества. Исключения — в том смысле, что есть эмоции, которые при всем желании нельзя увековечить резцом и кистью… Я далеко не против того, чтобы мрачное настоящее служило художникам источником вдохновения, но надо, чтобы художника целиком захватил тот или другой мотив, а во-вторых, чтобы это было выражено талантливо, убедительно… Я — не цензор, я — художник. Дело прошлое, вспомним злободневные картины нашей «Весенней выставки…». Да простят мне авторы, если они находятся здесь в числе моих слушателей! Все эти картины состряпаны наспех… Они безграмотны, неряшливы, нет ни рисунка, ни живописи… «Баррикады» Мейсонье, «Стачка» Дефрегера — это я понимаю, потому что это художественно и сильно…»

Упомяну еще об одном выступлении, характеризующем, впрочем, не взгляды на искусство, а лично самого Архипа Ивановича. Дело происходило вскоре после учреждения конкурса, о котором я говорил. Члены «Понедельников» при появлении Куинджи окружили его, и весь вечер свелся к его чествованию. За ужином, в ответ на тосты за «героя дня», Архип Иванович следующим образом объяснил свой поступок:

— Господа! Вы преувеличиваете мою заслугу. У меня были деньги. Они мне не нужны: я всегда проживал очень мало… Для чего же они будут лежать? Разве вы не отдали бы того, что вам не нужно?..

Возвращаюсь к истории «объединительных попыток»…

Я остановился на том, что из «Понедельников» никакой *базы* для объединения не вышло…

В 1908 году появилась в «Новой Руси» статья за подписью

одного из членов кружка: это был целый поток обвинений против Куинджи, причем на добрых три четверти даже фактическая сторона дела была извращена, изложена неверно. Об «освещении» нечего и говорить… В жизни Куинджи усматривалась какая-то сплошная «тайна»: он-де, «по слухам», даже учился в Академии не под собственным именем, а под именем Золотарева, а вернее — вовсе не учился… «Затрагивать некоторые вопросы как-то прямо неловко», — писал обличитель; но «для истории» он считал необходимым это сделать: эпизод отставки из профессоров Академии получал окраску использования движения молодежи в собственных честолюбивых целях; вся деятельность Архипа Ивановича характеризовалась, как сплошные «измены» и «засилье» по отношению сначала к передвижникам, а потом к Академии; сам он именовался «злым гением русского искусства», «маньяком, одержимым манией величия» и притом одаренным «особой практичностью» и т. д.

На Архипа Ивановича эти совершенно неожиданные нападки произвели страшно тяжелое впечатление. По-видимому, уже сказывалась и болезнь сердца, через полтора года сведшая его в могилу: эпизод этот до того расшатал ему нервы, что вызвал нервный припадок…

Ученики и друзья Куинджи требовали удаления автора статьи из кружка. Но необходимого по уставу большинства не составилось, и вместе с Куинджи тридцать с лишком членов покинули «Понедельники», которые вскоре и захирели…

Не буду входить в оценку этой печальной истории, не буду разбираться и в мотивах, которыми вдохновлялась партия анти-куинджистов и ее глашатай, автор статьи в «Новой Руси»… Для моих целей важно лишь отметить, какую тяжелую неудачу претерпел на своем пути к объединению художников наш *утопист*… Но неудача не сломила его, не заставила сложить руки и отказаться от своих планов: уже в следующем году создается «Общество имени А. И. Куинджи».

Идея новой расширенной «беспартийной» организации возникла одновременно в среде экспонентов «Весенних выставок» и в среде бывших членов «Понедельников», вышедших из кружка. Архип Иванович, общаясь с участниками «Весенних выставок», не раз намекал на свое намерение основать новое общество… С другой стороны, как сообщает в своих *воспоминаниях* К. Я. Крыжицкий, в кружке друзей последнего возникла мысль создать общество, группирующееся именно вокруг Архипа Ивановича, и назвать его «Обществом имени Куинджи», присоединив его к «Обществу акварелистов». Кружок Крыжицкого уже разрабатывал устав, подбирал членов-учредителей, но пока

держал дело в секрете от Куинджи… Слухи об этом предприятии, однако, вскоре дошли до Архипа Ивановича, и, явившись с запросом к Крыжицкому и обсудив подробно дело, он решил соединить оба начинания…

Я предоставляю слово К. Я. Крыжицкому, в записках которого изложена вся фактическая сторона этого начинания, а кроме того, обрисовано и настроение Архипа Ивановича: его отношение к замышляемому делу и те побуждения, которые впервые навели его на мысль отдать на пользу художества и художников свое состояние…

«Архип Иванович, — пишет К. Я. Крыжицкий, — рассказал мне, что мысль о таком употреблении своих средств возникла у него давно, — еще в тот год, когда произошел в Академии ученический бунт из-за истории с тогдашним ректором Томишко… Когда ни его товарищи-профессора, ни члены Академии не вступились за него и он оставался одиноким со своим горем, ученики Академии в день акта пустили лист, покрывшийся быстро сотнями подписей… Здесь были имена не только учеников, а и случайно присутствовавших на акте художников. Подписавшиеся выражали свое возмущение по поводу вынужденной отставки А. И…Адрес был поднесен Архипу Ивановичу… Подобный акт участия к его горю и особенно со стороны учащихся, за которых он и пострадал, произвел действие не только целительного бальзама, его подкрепившего: это было утешение, убеждавшее его, что если кто еще дышит чистотой помыслов и поступков, то именно молодежь… Они понимали его душевную рану и нашли способ почти залечить ее. Отныне он не был один… Казалось бы, он все же больше дал им и за них, нежели они… Но он на это дело смотрел иначе: поступок учеников рисовался ему, как большой риск, это придавало ему особую ценность в глазах А. И., и он считал себя их должником. И вот он надумал следующее: сделать их наследниками в той или иной части своего состояния… Он начал с того, что отдал 100 тысяч в Академию на 1-й конкурс его имени — это было начало открытой помощи начинающим художникам… Что же было делать с остальным? Он решил оставить его в наследие тем, которые подписались на адресе… Эта мысль жила в нем с момента получения адреса, и он не знал только, как быть, как это оформить, кому, собственно, поручить все дело… Годы шли за годами… Но мысль, идея оставалась… Это и была та «тайна», о которой он пришел поведать мне…

Ознакомившись с моим планом, — продолжает свой рассказ К. Я. Крыжицкий, — Архип Иванович сказал: «Этот твой устав, твое новое общество, которое ты задумал, повернуло все мое

дело… Я искал форму, приложение, — ты мне даешь их готовые… Ты понимаешь теперь, что из этого может выйти? Если начинать, то надо широко, а иначе не стоит…»

Долго мы разговаривали, долго волновались… В третьем часу ночи ушел от меня Архип Иванович, и ушел уже с некоторой надеждой и уверенностью, которые были и у меня, что дело пойдет… На первый раз порешили на том, что все дело будет в руках известного числа лиц, которых мы с ним по нашему взаимному обсуждению и соглашению выбираем. Таким образом составился комитет учредителей, который и занялся обработкой устава.

Когда все было обсуждено в главных чертах, решили назначить первое заседание учредителей, которое и состоялось у меня в квартире 6 декабря 1908 года. В этот день Архип Иванович не захотел лично явиться и поручил мне объявить присутствующим, что жертвует Обществу свою землю в Крыму (225 десятин) и 150 тысяч деньгами, на проценты с которых Общество будет выдавать три премии, что и сохранено в настоящем уставе Общества.

Устав видоизменялся много раз: Архип Иванович не спал ночей, — все думал о начатом деле и на каждое заседание приходил все с новыми и новыми соображениями, долженствовавшими гарантировать дальнейшую жизнь Общества, которое успело уже стать его настоящим, дорогим детищем…

Он выхлопотал для Общества высочайшее покровительство, после чего приступили к приглашению членов. 19 февраля 1910 года состоялось торжественное открытие в присутствии августейшего президента Академии великой княгини Марии Павловны, первого почетного члена Общества…

В марте того же года Архип Иванович составил завещание, по которому передавал Обществу все, что у него останется по день смерти: все находившиеся в его мастерской картины и все свои средства (из коих Общество обязано выплачивать ежегодно его вдове Вере Леонтьевне определенную сумму)…»

В заключение своего рассказа о возникновении «Общества» К. Я. Крыжицкий приводит слова Архипа Ивановича, ярко выражающие его личный взгляд на задачи учреждения и те надежды, которые он на него возлагал:

«Что тут можно сделать? — Все художники должны быть здесь… Своя «Академия» будет… И все искусство будет, действительно, в руках самих художников… Вот что я думаю, и как вы должны вести дело…»

В прессе пожертвования Куинджи вызвали почти единодушно восторженную оценку… Я не буду делать цитат: существенно

интересного, на мой взгляд, сказано было немного… Остановлюсь только на сопоставлении между П. М. Третьяковым и Куинджи, которое делалось иными из писавших… Куинджи отдавалась пальма первенства, как жертвовавшему «кровные», лично им приобретенные, а не по наследству доставшиеся средства, — да и количественно сделавшему на пользу искусства больше, чем создатель московской галереи… Сопоставление это, конечно, совершенно неуместное и праздное, и немногие порицатели задуманной Куинджи «объединительной» организации справедливо, на мой взгляд, отмечали, что деятельность Третьякова имела в виду искусство, а не самих художников, тогда как замыслы Куинджи в первую голову и непосредственно клонятся к поддержке именно работников на поприще искусства, а через них уже — к повышению уровня самого художества… Но когда те же порицатели заговаривали о «грубо-меркантильном духе», якобы пропитывающем планы Куинджи, — они были глубоко не правы и обнаруживали прежде всего совершенное непонимание его психологии…

Я вспоминаю здесь об этой полемике лишь для того, чтобы подчеркнуть характерную черту в облике Архипа Ивановича…

Заботы *о материальной стороне жизни художников* вытекали у него из глубоко *идеалистического* источника. Всегдашней мечтой его было освободить художников, — особенно начинающих художников, для которых этот вопрос является наиболее острым, — от власти рынка, от того рабства, под гнетом которого погибло (морально, а то и просто *физически:* от нужды и болезни!) не одно значительное дарование… Если всюду и везде в современном обществе этот вопрос является одним из роковых вопросов искусства, то у нас, при малом эстетическом развитии общественной среды, при нашей малокультурности вообще, судьба начинающего таланта находится почти всецело во власти слепого случая… Мы видели выше, в воспоминаниях Крыжицкого, как глубоко мучила Куинджи мысль о нужде, в которой бьется наша молодая художественная богема… У самого Архипа Ивановича был в этом смысле тяжкий опыт, и он не забывал его… [33]

Он всегда советовал своим ученикам добиваться такого положения, чтобы иметь возможность работать не для денег… Он поощрял «подсобные» заработки, вроде преподавательской деятельности и т. п. Что такая деятельность может вредно отозваться на творчестве, он не боялся. Как передавал в беседе со мной Н. К. Рерих, Куинджи высказывался на эту тему в таком роде:

«Если художественное дарование настолько слабо, что его

надо ставить под стеклянный колпак, а иначе оно погибнет, — туда ему и дорога!.. Если человеку дано что-нибудь сделать, он сделает…»

А вот в работе *на рынок,* в зависимости от вкусов покупателей, он усматривал настоящий яд — подлинную опасность…

Можно не соглашаться с Куинджи… Можно доказывать, что связь с официально-административным миром, например, не менее опасна для свободы художественного духа, чем зависимость от рынка… Можно находить, что Куинджи игнорировал эту опасность в своих первых «объединительных» попытках, так или иначе приуроченных к Академии, и в этом обстоятельстве усматривать причину постигших его неудач…

Можно, с другой стороны, видеть некоторый утопизм, как бы *пережиток 70-х годов* (тогда действительно были «едино тело, един дух» и в художестве, и в литературе: дух и тело — *интеллигентские),* в его взглядах на современную художественную среду, как на нечто духовно объединимое, как на какую-то «семью», долженствующую жить в неизменном мире и согласии… Сейчас это, конечно, — лишь pium desiderium: при нашей «распавшейся на ся» интеллигенции, при том брожении и раздроблении на множество течений, которое характеризует наши дни в искусстве!..

Но одно необходимо признать: именно — глубочайший идеализм Куинджи и горячую преданность искусству, как единственный источник всех его замыслов и начинаний… А затем более чем естественной надо признать глубокую скорбь старого художника перед лицом этих «партийных» распрей и интриг, которые раздирают современную художественную среду… Разве не приводят они подчас к поистине уродливым выступлениям, к полемике, глубоко пристрастной — «кучкистской», а то и окрашенной уже прямо в краски «личностей»? Не дискредитируют ли такие явления художников в глазах публики, не приводят ли вообще к отрицательным, глубоко «реакционным» результатам для самого искусства?..

Пусть утопична мечта о художественной *семье,* но всякая попытка борьбы с создавшейся здесь ненормальной атмосферой, думается, более чем законна и желательна…

Меня здесь интересует, прежде всего, *субъективный корень* объединительных начинаний Куинджи… Оценка их по существу и прогноз возможных практических результатов не так важны для настоящей характеристики… Вот почему я ограничусь, в смысле оценки этих начинаний, лишь немногими соображениями общего характера.

Возвращу читателя на минуту к тем заключительным строкам истории возникновения Общества, — в изложении Крыжицкого, — которые я выше подчеркнул. Из этих строк ясно, что для Архипа Ивановича его начинание являлось лишь *первым шагом на огромном пути к свободному* — как от *власти рынка,* так и от *влияния всяких официальных учреждений — автономному* бытию художников…

Архип Иванович Куинджи. **1907 г.**
(Рисунок И. И. Бродского)

Я вижу здесь опять как бы отзвук былых, юношеских настроений — отзвук *передвижнических* годов… Вы помните цитированное мною выше письмо Крамского к Третьякову (1878 г.) с проектами *своей* — «партикулярной» Академии, — дома для «свободных» художников, с мастерскими и школой?.. Куинджи так и говорил: «Будет своя Академия!..» Эта мечта носилась в воздухе 70-х годов, жила в душах молодых передвижников… Эта мечта молодых дней, после многих блужданий по морю житейскому, как бы вновь ожила в старом, но не состарившемся сердце Архипа Ивановича…

Вникнув во весь план постройки, в самое существо замыслов Куинджи при создании «Общества» его имени, мы заметим здесь наличность как бы известного вывода из предыдущего опыта, из предыдущих неудач, исканий и начинаний, — увидим уже более продуманную постановку вопроса… В этом последнем своем начинании Куинджи уже не «прислоняется» ни к каким казенным учреждениям, как делал раньше… Не «меценат» (это слово более

чем некстати употреблялось иными газетными дифирамбистами!) — совсем не меценат, а сам художник, работник на ниве искусства — Куинджи развертывает перед собратьями своими по профессии, русскими художниками, завлекательную перспективу: возможность сплотиться в свободном союзе для борьбы с подтачивающими современное искусство условиями общественной среды… Он как бы кличет русским художникам клич: *«Приходите сами княжити и володети собою!..»*

Это — одна существенная сторона дела, но есть и другая.

И по ее поводу опять приходится поминать эпоху передвижничества… Говоря выше об этой эпохе, я отмечал тот дух *демократизма,* который пропитывал молодую «национальную» школу нашего искусства, высказывал, что в своих интимных стремлениях и Куинджи был истинным *сыном эпохи,* что в его душе прочным пластом залег демократизм…

Под конец жизни это молодое настроение как бы с новой силой оживает в душе Архипа Ивановича: по крайней мере, *устав* созданного им Общества пропитан именно таким духом.

Власть *большинства* обеспечена всеми параграфами устава. Опасность всякой «олигархии» совершенно устранена. Вся жизнь Общества, вся деятельность его всецело определяется *общим собранием* его членов. Правление, избранное этим общим собранием, является в чистом виде исполнительным органом — лишь слугой и выполнителем его желаний. Все члены совершенно равноправны…

Скажут: при современных бытовых условиях и современных нравах это может приводить к серьезным минусам и затруднениям… Пусть так! Но *принцип* — глубоко правильный, и он должен восторжествовать… По мере подъема культурного уровня художественной среды затруднения и трения будут сглаживаться, а художники благодаря такой постановке дела будут иметь возможность свободно проводить в жизнь свои взгляды в области начинаний на пользу искусства…

Подчеркну следующее: все «демократические» параграфы устава внесены в него самим Архипом Ивановичем. Как мне передавали, именно из-за них-то и «не спал он, — по выражению К. Я. Крыжицкого, — ночей», во время выработки устава…

Самые суровые критики Общества, высказав несколько верных по существу замечаний, не сумели, однако, предложить никакого иного, сколько-нибудь серьезного и практичного плана взамен того, который был избран Куинджи: вот, на мой взгляд, лучшее доказательство неимоверной сложности вопроса, а пожалуй, и невозможности подыскать для него вполне

удовлетворительное решение в наши дни…

Пусть только все молодое, смелое, художественно-честное, искреннее и талантливое войдет в Общество и энергично возьмется за *свое дело:* результаты не замедлят сказаться… Вот если бы двери были закрыты… Но ведь этого нет!..

Если пресса в большинстве сочувственно встречала объединительные попытки Куинджи, то про художественную молодежь нечего и говорить… Давно создавшееся здесь обаяние Архипа Ивановича превратилось теперь в подлинный ореол… Не мудрствуя лукаво, молодежь чувствовала в Куинджи прежде всего *исключительную личность,* всю себя и все свое достояние отдавшую искусству… И в последние годы его жизни почти каждое появление Архипа Ивановича в среде академической молодежи, — как, например, на литературно-музыкальных «Четвергах», устраиваемых в Академии, — сопровождалось горячими приветствиями, вызывало импровизированные чествования[34]… Характерное, с энергичными чертами лицо старого «грека», окруженное гривой серебряных теперь волос, радостно улыбалось в ответ на эти приветствия, а оставшиеся молодыми черные глаза блестели в эти минуты прежним юношеским блеском…

Глава XI
СМЕРТЬ КУИНДЖИ

За последние три-четыре года жизни Архипа Ивановича некогда железное его здоровье стало заметно изменять ему… Внешние симптомы сводились сначала к одышке: он с трудом поднимался по лестнице, а поднявшись, долго не мог отдышаться… Тяжело отзывалось на нем всякое волнение, появилась возбудимость, вспыльчивость… Но особенно грозные симптомы обнаружились ранней весной 1909 года. Вернувшись в Петербург из поездки в свое крымское имение, Архип Иванович в течение 8–9 дней был между жизнью и смертью: сильнейшие приступы удушья могли каждую минуту привести к катастрофе благодаря болезни сердца… Консилиум врачей произвел исследование рентгеновскими лучами и нашел сильное расширение сердца и аорты. Болезнь была запущена, и борьба с ней для медицины была нелегкой…

Несколько ночей провел у постели больного В. А. Беклемишев, с которым сблизился в последние годы Архип Иванович… Одна ночь на 6 марта была особенно тяжкая, и больному уже прописали дыхание кислородом. Но могучий организм на этот раз одолел: Архип Иванович начал мало-помалу поправляться, а затем встал на ноги и продолжал хлопоты по организации Общества… Архип Иванович рассказывал, что во время болезни его очень трогали пернатые его друзья: ежедневно около полудня они прилетали как бы навещать его и стучались клювами в стекла мастерской…

Следующей весной — опять поездка в Крым и опять болезнь, на этот раз уже с роковым исходом.

Доехав до Ялты, Архип Иванович остановился в гостинице и слег. Оказалось, воспаление легких. Сама по себе опасная в такие годы — Архипу Ивановичу шел 68-й год — эта болезнь, как известно, особенно «требовательна» по отношению к сердцу. А сердце было больное… Ялтинские врачи предписали полное спокойствие, запретили всякие занятия, прием посетителей, разговоры… В одиночестве лежал Архип Иванович в своем номере, — находилась при нем только сестра милосердия… Один из учеников его, Н. П. Химона, бывший в это время в Ялте, поселился в соседнем номере; балкон был общий, разделенный лишь парусинными перегородками, и сквозь щель в перегородке ученику удавалось иногда поглядеть на больного учителя, когда того выносили подышать воздухом…

Жена Архипа Ивановича оставалась в Петербурге и, долго не получая известий от него, поехала в Ялту, где застала его уже несколько лучшем состоянии… Вскоре она вернулась в Петербург, куда при первой возможности должны были перевезти и Архипа Ивановича… Но эта возможность не представлялась: больной не поправлялся… Тогда Вера Леонтьевна вторично отправляется в Ялту и организует переезд в Петербург, чтобы оттуда направить больного в Сестрорецк: врачи советовали ехать на Кавказ, но Архип Иванович предпочел пристоличный курорт, быть может, рассчитывая на лучшую врачебную помощь… 7 мая, в сопровождении сестры милосердия, Архип Иванович приехал в Петербург и — *остался* в Петербурге: состояние его было уже безнадежное… Потянулись два месяца непрерывных мучений… Больному все время не хватало воздуха. Миокардит делал свое дело с неумолимой постепенностью… То и дело прибегали к кислороду и впрыскиваниям морфия, которые начали применять еще в Ялте. Лечил Архипа Ивановича сначала доктор Штанге, а затем, после его отъезда, доктор Гурвич и наконец Л. Бертенсон, ассистент которого, господин Корницкий, провел при умирающем не одну ночь…

Из бывших учеников навещали его и дежурили при нем Рерих, Рылов, Зарубин и другие, а из друзей старшего поколения — чета Позенов и господа Беклемишев и Залеман…

Архип Иванович метался в смертельной тоске, то и дело требовал к себе друзей, как бы боясь одиночества…

Ни на одну секунду не поддавался он иллюзии выздоровления… Когда один из прежних друзей, товарищей его по профессии, прислал ему письмо с обнадеживаниями, с уверениями, что они еще оба поработают на своем веку и т. п., Архипа Ивановича вывела из себя эта условная успокоительная ложь…

Прямо глядя в глаза врачу своими пронизывающими, жуткими в эти минуты глазами, он и ему заявлял, что ничуть не верит его утешениям, его речам о возможности поправки:

— Зачем говорите вы это? Вы еще не начали говорить, а я по глазам, по морщинке между бровей, по всему уже вперед видел, что вы собираетесь солгать…

С. А. Гурвичу, который записал в своем дневнике некоторые из предсмертных разговоров Архипа Ивановича и предоставил в мое распоряжение эти записи, Куинджи говорил:

— Я в медицину верю… Но почему нет среди вас *талантов*?..

И Архип Иванович проводил параллель с художниками и говорил на одну из любимых своих тем. Он давал свое — почти *гегелевское* — определение: художник есть тот, кто умеет уловить

и воссоздать *внутреннее,* единое, — ту жизнь и тот смысл жизни, которые как бы рассыпаны в частностях, раздроблены в них… Почему не умеют это делать врачи? И они должны уметь…

— Вот вы ученый человек, — продолжал больной, — и перед вами лежит Куинджи: смотрите, он весь здоров! Вот мои мускулы, — он показывал свою голую руку и заставлял играть мышцы… — И только здесь что-то, только в груди… В природе должны быть средства для борьбы с этим, не верю, чтобы не было… Но вы не умеете найти…

Сильный ум его долго не сдавался, — еще дольше, чем сильное тело, — и работал подчас с обычной отчетливостью… Бывали моменты забытья, тоски, метанья, — «полубреда», полуобмороков. Но, по миновании их, Куинджи становился по-прежнему «зорким»… Уже давно приговоренный к смерти, он продолжал *жить.* Его не поглощали обычные для больных интересы: ощущения боли и жажда избавиться от них… С учениками он говорил о дорогом ему деле — создании Общества, а нередко по-прежнему «сверлил землю» умственным взором, затрагивал огромные вопросы человеческого существования…

Доктор Гурвич записал один такой разговор, помеченный в его дневнике — 29 мая. Вызванный ночью по телефону, он застал уже конец припадка… Архипу Ивановичу стало немного легче… И вот он лежит, умирающий, в глубокую ночь, в своей гостиной, на разостланном на полу ковре, — голый, скинув с себя даже простыни, которые «душат»… Он подпер голову рукой, а врач наклонился к нему, чтобы лучше слышать ослабевший голос: Архип Иванович заявил, что ему хочется поговорить «о многом»…

О чем же повел он речь? О *последовательности,* которой нет в нашей жизни. Он одобрял строгость наказаний в защиту частной собственности, какою отличалось старинное финляндское законодательство; он горько иронизировал над попытками соединить капитализм и его порядки с Евангелием и христианством… «Евангельская любовь — ерунда при наличности капиталистического строя!» — говорил он: вот почему духовенство — безразлично, к какому толку христианства оно ни принадлежит — играет фатально фальшивую роль… Это — «лавочка совести», по его выражению[35]…

А. И. Куинджи

Набросок И. Е. Репина за 4 дня до смерти А. И. (Собственность Общества имени А. И. Куинджи)

Было ли то болезненное — предсмертное — настроение или подлинный итог подведенной жизни, но в этих последних беседах Архипа Ивановича сказывалась огромная усталость от жизни, глубоко пессимистический взгляд на нее… Он не видел выхода из современного царства *собственности* и *собственников:* он высказывал доктору Гурвичу, что социализм, по его мнению, может устранить много преступлений, много зла, может развить

солидарность и любовь, проповедуемую христианством, но лично ему чувствовалась какая-то фальшь и здесь, что-то мертвящее, способное остановить жизнь: «Жизнь все-таки — борьба, соперничество, вечный «конкурс», — говорил он, прибегая к словарю своей профессии… Жизнь представлялась ему, как сплошное единоборство двух начал — добра и зла. Борьба со злом необходима, но зло сильнее добра, и потому толстовское учение о непротивлении нежизненно… Не будь борьбы, зло одолело бы. И при борьбе-то, в лучшем случае, получается лишь равновесие…

Тот же пессимизм сказывался и в оценке морального прогресса человечества. По мнению А. И., такой прогресс — самообман: человечество ни пяди не завоевало в области морали за все время своего исторического существования. Ни Моисей, ни Магомет, ни Будда, ни даже Христос ничего в этой области не сделали: не они переделали людей, а люди переделали их на свой лад, применительно к своим удобствам и потребностям… И в доказательство Архип Иванович указывал на рабство, которое всегда существовало и существует до сих пор; произошла только перемена названия: прежние рабы сначала превратились в рабов феодальных, а теперь их сменили рабы социальные…

Все здесь цитированное — лишь обрывки разговора, кратко занесенные в дневник под свежим впечатлением в ту же ночь, когда доктор Гурвич вернулся домой от умирающего… Но и эти обрывки обнаруживают всю недюжинность этой крупной личности, этого «самоучки», почти не признававшего книги и чтения, но работавшего мыслью над кардинальными вопросами человеческой жизни и пользовавшегося минутами передышки между приступами своего смертельного недуга для беседы на такие темы…

Этот человек, полный такой редкостной любви, такой *страсти* к жизни и ко всему живому, расставался с жизнью мучительно — до ужаса… Однажды в светлый, солнечный день он лежал в гостиной, а один из друзей заметил на окне пышным красным цветом расцветший кактус и обратил внимание больного на яркий цветок: Архип Иванович, запрокинув голову, посмотрел и — тотчас, закрыв лицо руками, с ожесточением крикнул:

— Не хочу я видеть… Зачем показываете мне это?..

В другой раз жена, думая развлечь его, впустила в комнату одного из пернатых пациентов Куинджи — воробья, и опять — только боль и ожесточение вызвало это в умирающем…

Физические муки доходили до того, что Архип Иванович убеждал и молил врачей дать ему яду: он не хотел признавать доводы «врачебной этики», которая налагает запрет на подобные

medicamenta heroica… Несколько раз в последние недели делал он попытки покончить с собой…

Утром, в четверть восьмого, 11 июля 1910 года мучения прекратились.

Против обыкновения, никто из друзей в эту последнюю ночь в квартире Куинджи не ночевал: врач посоветовал им уйти, чтобы исключить возможность беседы. Утро было особенно беспокойное: больной метался и несколько раз порывался встать… Вера Леонтьевна спустилась к швейцару, чтобы позвать его на помощь к фельдшеру… В этот момент Архип Иванович услал последнего позвонить по телефону к врачу, но, словно не доверяя фельдшеру, сам поднялся вслед за ним, — в одном белье вышел на площадку лестницы и навалился всем телом на перила… Фельдшер повел его в квартиру, с трудом поддерживая его грузную фигуру… На пороге Архип Иванович умер…

13 июля, вечером, гроб с телом покойного был поставлен в церкви Академии; отсюда на следующий день, после отпевания, перенесен на Смоленское кладбище для погребения… Я сказал *перенесен* — это точное выражение: всю дорогу до кладбища ученики и друзья Архипа Ивановича несли гроб на руках… За гробом следовала колесница, сплошь покрытая венками, с массой живых цветов… Среди надписей чаще других попадалась такая: «Архипу Ивановичу» — говорившая о простом, сердечном отношении к умершему…

По дороге несколько фигур, никому не ведомых, бедно одетых, с явственной печатью нужды на лице, присоединилось к шествию… Кое-кто из них теснился поближе к гробу. На вопрос: «Разве вы знали покойного?» — один из незнакомцев ответил: «Как же не знать?.. *Нашего-то* Архипа Ивановича!» — и пояснил, что не раз получал от него помощь…

На кладбище небольшая толпа — летом большинство художников в разъезде из столицы — в тихой сосредоточенности окружила могилу… Две-три кратких речи — и последние проводы кончились…

День был тихий, солнечный…

Глава XII
«ПОСМЕРТНЫЕ» ПРОИЗВЕДЕНИЯ КУИНДЖИ

Я отложил до этой заключительной главы речь о последних, утаенных им при жизни от широкой публики, «посмертных» картинах Куинджи…

Приступая теперь к *итогам* предлагаемой характеристики, я начну с беглого «отчета» об этих картинах.

Есть два рода, можно сказать, качественно различных эстетических суждений.

Если мы говорим о произведении, нам современном, созданном в той идеологической атмосфере, в которой мы сами живем, воплощающем те интимные вкусы и влечения, которые стали безотчетно нашей *второй натурой,* — мы берем эти последние за данное, измеряем явление, стоя, так сказать, на этой почве, и высказываемся о нем, свободно отдаваясь своей впечатлительности и эстетическому чутью: здесь *импрессионистическая* оценка, субъективная критика вполне у места… Более того — они здесь являются, быть может, лучшим, вернейшим путем к правде…

Но если мы имеем дело с произведением искусства, относящимся к прошлому, к эпохе уже изжитой, хотя бы и недавно минувшей, — при суждении о таком произведении довольствоваться одними субъективными впечатлениями значит обрекать себя на неудачу, на несправедливость и ошибки.

Мы немало видели таких несправедливостей за последнее время: в эпохи переоценок ценностей люди постоянно со слишком легким сердцем игнорируют завоевания своих предшественников… Это, может быть, психологически естественно; но есть в этом задоре и легкости отрицания и что-то от неблагородства, от неблагодарности… А главное, это препятствует органическому росту идей и вкусов, разрывает звенья традиции, нарушает преемственность, что, конечно, по меньшей мере, *неэкономно* — в области эстетики так же, как и во всякой другой. Нельзя считать «пройденной ступенью» то, в чем мы еще не научились видеть все положительные стороны, нельзя назвать преодоленной такую стадию нашего развития, во всех *плюсах* которой мы еще не отдаем себе ясного отчета…

Эпоха, создавшая Куинджи, — это эпоха всего лишь нашего *вчера.* Но, как я уже отмечал, именно к моменту расцвета его творчества он был застигнут новой эпохой с новыми, резко

отличными от прежних, исходными точками и задачами…

Чтобы быть *справедливым* к Куинджи, чтобы вникнуть в его значение, чтобы дать себе отчет во всех положительных элементах его творчества, нашему поколению уже необходима и *историческая* точка зрения…

А. Н. Бенуа сумел стать на такую точку зрения, когда в статье 1900 года, предназначенной для французского читателя[36], говорил об эволюции русской живописи в 70-х годах, «особенно ощутительно сказавшейся в пейзаже»: в этой статье он называет Куинджи «великим и вечным искателем новых колористических задач», отводит ему место в истории нашей живописи — «аналогичное тому, какое принадлежит Клоду Монэ во Франции»…

За исключением этой последней параллели (она, впрочем, вряд ли и претендовала на полную *точность),* это — оценка именно историческая и потому справедливая.

Мы видели выше, что картины Куинджи в 70-х и 80-х годах для его современников являлись истинными откровениями, — были, согласно показанию Крамского, — «ошеломляюще новы»… У нас имеются показания *современников* Архипа Ивановича, людей одного с ним поколения, одной «идеологической школы» и относительно последних, посмертных произведений Куинджи… С этих показаний я и начну: они лучше всего помогут нам *исторически* отнестись к картинам Куинджи.

Приведу выдержку из рассказа Максима Белинского (И. Ясинского)[37] о том, как в 1901 году Архип Иванович показал нескольким знакомым — автору в том числе — четыре своих картины, из тех, которые до того времени скрывал от взоров публики… Рассказ интересен тем, что передает впечатление и другого современника Куинджи — большого любителя живописи — Д. И. Менделеева…

«Архип Иванович, — рассказывает Ясинский, — повернул и придвинул к известной черте на паркете огромный мольберт, прикоснулся к черному коленкору, который заволновался и упал наземь, и мы увидели пригорок, покрытый густой растительностью, и на малороссийских хатках, прячущихся в зелени, заиграло живое, но созданное самим Архипом Ивановичем, солнце. Небеса, которые мы увидели, уже начинали погасать. Это были кроткие, райские, лилово-розовые небеса, пронизанные последними лучами умирающего светила. Еще ничего подобного никогда не создавало искусство. Безукоризненный огненно-розовый свет освещал белые стены хат, а теневые стороны их были погружены в голубой сумрак. Голубая тень легла от дерева на освещенную стену…

Взмах руки Архипа Ивановича — и коленкор закрыл чудную картину, странно вспыхнувшую и на мгновение загоревшуюся странной жизнью в этот зимний петербургский день; мольберт отошел в глубину комнаты, повернулся и опять, покорный руке художника, приблизился к нам, дойдя до волшебной черты, проведенной на полу.

— Это что за координата такая? — спросил Дмитрий Иванович.

А это была просто выверенная линия, которую надо было иметь в виду, чтобы магическое полотно не давало рефлексов, ослабляющих впечатление…

Опять собрался в складки черный коленкор — и мы увидели темный густолиственный кедровый и масличный сад на горе Елеонской с яркой темно-голубой прогалиной посредине, по которой, облитый теплым лунным светом, шествовал Спаситель мира. Это — не лунный эффект: это — лунный свет во всей своей несказанной силе, золотисто-серебряный, мягкий, сливающийся с зеленью дерев и травы и проникающий собою белые ткани одежды. Какое-то ослепительное, непостижимое видение…»

Переходя к третьей картине Архипа Ивановича, Ясинский высказывается о ней так:

«Пред нами открылось необъятное бледное пространство — берег, покрытый полевыми цветами и чертополохом, река, уходящая в безграничную даль, светлые, воздушные, чистые, как глаза ангела, небеса в легких параллельных, едва розовых, едва лиловых, едва серебряных облаках, и над берегами, над рекой заструился утренний *прозрачный* пар. Странное чувство испытал я, когда вдруг увидел этот Днепр, извивающийся по великой низменности. Я уверен, что все то же самое испытали. Наверно, у каждого сжалось сердце, схваченное радостным чувством, и на ресницы стала проситься слеза…

Менделеев закашлялся. Архип Иванович спросил его:

— Что это вы так кашляете, Дмитрий Иванович?

Профессор весело отвечал:

— Я уже шестьдесят восемь лет кашляю, это ничего, а вот картину такую вижу в первый раз.

Перестановка — и вот перед нами четвертое чудо: березовая рощица с ручейком, освещенная солнцем и с голубыми небесами на заднем плане…

Какая необыкновенная чистота красок! Как они сверкают!..

— Да в чем секрет, Архип Иванович? — опять начал Менделеев.

Кто-то заявил:

— Я закрываю глаза и все-таки вижу.

— Секрета нет никакого, Дмитрий Иванович, — смеясь, сказал Куинджи, задергивая картину к великому нашему сожалению, потому что хотелось все стоять перед ней и смотреть и *слушать* этот ручеек, распавшийся на мочежинки, которые теряются в траве, между тем как немного выше по зеленой мураве тянется *настоящий* солнечный луч.

— Много секретов есть у меня на душе, — заключил Менделеев, — но не знаю вашего секрета…»

Сам автор рассказа определяет «секрет» Куинджи так: «умение создавать рядом с действительной природой свою собственную, одинаково яркую и волшебную…»

Картины, показанные в этот раз, были: «Вечер в Малороссии», «Христос в Гефсиманском саду», «Днепр» и «Березовая роща».

Мы видим в этих «показаниях» старого беллетриста и знаменитого химика не только полное удовлетворение, но и прямой восторг перед произведениями Куинджи… Другой «современник», Л. В. Позен, с глубокой грустью отмечал в беседе со мной, что некоторые из картин сильно проиграли от тех не доведенных до конца поправок, которые впоследствии внес в них Куинджи, возвращаясь к работе над ними даже во время болезни… Что же касается впечатления, полученного от них в том же 1901 году, когда Архип Иванович вообще приоткрыл двери своей мастерской для некоторых знакомых, то и у Позена оно было столь же сильное, как у автора только что цитированного рассказа и действующих в этом рассказе лиц: при взгляде на некоторые из картин, по выражению Л. В. Позена, у него «мурашки бегали по спине» — от ощущения художественного восторга…

Мы не можем восторгаться *живописью* и *манерой* Куинджи. Мы уже избалованы в этом отношении дальнейшими откровениями и обретениями…

Новатор и *пролагатель путей* к импрессионизму и плен-эру, Куинджи, как я указывал, первый у нас, — и совершенно самостоятельно, — пришел к импрессионизму в *тонах и композиции*… В области последней у него, на мой взгляд, есть даже достижения, далеко не всем ведомые среди импрессионистов наших дней…

Но он не доводил своего метода до конца. Импрессионизм его не проникал в самую *живопись,* в трактование *элементов* зрительного образа: он не знал обобщенно-субъективного рисунка и лепки, не знал и того мерцания воздуха, света и цвета, которые составляют очарование новой живописи…

Всей этой красоты и всего этого подкупающего современного *вкуса* и изящества нет у семидесятника-*новатора,* но все же

семидесятника Куинджи.

Но проникнем взором за эту — все же — *поверхность,* забудем на минуту об этих бесконечно милых нам вещах, — ради той *правды,* ради того *«внутреннего»* (любимое слово Куинджи) — к чему стремился в своих картинах художник. Ведь уж не такая невыполнимая это задача… И тогда мы получим от них немало, тогда они заговорят на родном нам языке…

В 1901 году Архип Иванович открыл «тайну» только четырех своих картин. Осталось же их после него около двадцати, а кроме них — многочисленные эскизы и этюды.

Не буду давать здесь ни полного перечня, ни подробного описания этих посмертных произведений: выскажусь лишь о том, что особенно запало мне в душу, когда в опустевшей мастерской Архипа Ивановича я вглядывался в эти детища старого художника, так долго лелеянные им…

Меня сравнительно мало волновали картины, принадлежащие к той категории, которую я назвал бы продолжением опытов «светоподражания»… Огромный «диапазон» могучей светотени, горячие солнечные пятна или яркий, но «обманчивый», мистический свет луны, — все это, конечно, и интересно, и передано с огромной «варварской» силой… Но ни хатки «Малороссийского вечера», ни эскиз «Лунная ночь», ни «Христос в Гефсиманском саду», ни незаконченные повторения знаменитой «Ночи на Днепре» (как ни великолепна река, несущая свои залитые светом воды) не увлекли меня, не затянули в глубину замысла и настроения художника…

Вот картина «Красного заката» с прорвавшимся сквозь темно-пурпурную тучу снопом солнечных лучей, — эта вещь уже дала какое-то *новое* ощущение, чем-то значительным подарила… Глаз эта картина не радует, «красивость» в ней совсем, на мой взгляд, отсутствует… Но какую-то огромность, какую-то расходящуюся в *бесконечность* стихию дают почувствовать и эти параллельные прямые линии: горизонта, речных берегов, нижнего края тучи, и эти расходящиеся под углом два луча, и эта громоздкая, густая туча, и светящееся за нею облако, длинным зигзагом исчертившее небесный свод[38]…

Отмечу, как *новость* в Куинджи, по сравнению с прежними его вещами, огромную роль, какая отведена у него в этой композиции *форме,* впечатляющей *линии, — графической* стороне композиции… Из серии «светоподражательных» мотивов этот предерзостный *«Красный закат»* представляется мне наиболее значительной вещью…

Гораздо более мне по душе картины другой — *тихой* категории…

Незаконченная картина *«Ночное»* (с намеченными фигурами пасущихся лошадей) полна истинной поэзии. В ней есть какая-то широкая гармония — гармония чарующих предрассветных сумерек на юге, над спокойной гладью многоводной реки, которая так «лежит», так уходит от зрителя вдаль, так мирно отражает стыдливо-робкий свет лунного серпа… Какой-то истомой и широкой грустью веет от всей картины. Прекрасно переданы прозрачность неба и впечатление далей и — как везде у Куинджи — «пространство»…

То же обладание *пространством,* такое же — и еще большее, пожалуй, — обладание перспективой воздуха чувствуется и в таких картинах, как *«Волга»* (эта вещь, к сожалению, подверглась особенно сильной переработке) и *«Днепр»* (почти *повторение* картины, хранящейся в Третьяковской галерее)…

«Закат в степи» — изображает широко раскинувшуюся степь… Туманный, росистый солнечный заход: солнце багровым шаром смотрит из сизой тучи; вдали над рекой вздымается ветрянка… Тяжелая (может быть, чрезмерно тяжелая) туча на фоне верхней части неба подчеркивает глубину небосклона, усиливает «призрачность» земли, уже погруженной в полумрак, уже подернутой пеленой тумана, который особенно ощутителен над рекой, теряющейся в лиловых далях горизонта… И опять настроение глубокой грусти и гармония какой-то *тихости,* созерцательного успокоения…

Та же гармония, тот же аккорд звучит для меня даже в очаровательном солнечном деньке, изображенном в *«Облаке»,* — как ни радостна чистая и густая лазурь, среди которой клубится это излюбленное художником — «куинджиевское облако» — вертикально ввысь поднимающееся, светящееся, пышное: тихая, созерцательная грусть реет под этим облаком над светло-зеленой равниной, подернутой легкими тенями, задумчиво убегающей от зрителя в голубую даль…

«*Радуга»* — начата еще в 80-х годах, одновременно с «Малороссийским вечером»… Зеленая равнина-поле между двумя отлогими, ровными, как валы, холмами; на правом холме — хуторок: типичный малороссийский ландшафт… Солнечный свет, пробившись сквозь облака, ударил в склон холма почти в центре картины, и она светится только тут: все остальное на земле — в полутени… А по небу громоздятся тучи; справа еще не кончился ливень, и его длинные, чуть косвенные, темные полосы спускаются с самого верха и донизу… В небе (посредине — на фоне оранжевых, светлых облаков, а по правую и левую сторону — на фоне темной буроватой тучи) сияет широкий мост радуги: тона ее удивительно чисты и легки… Черная, еще затянутая

нитями дождя даль дает импрессионизирующее мрачное пятно…

Те *новые* у Куинджи элементы его творчества, о которых я заговорил по поводу *«Красного заката»,* — элементы стилизации линий и форм, — обнаруживаются и в картине *«Дубы»:* группа могучих деревьев стоит от зрителя против солнца — тяжелым, мощным силуэтом и направляет густую тень на первый план… За силуэтами, по ясному небу бродят легкие, светящиеся облака, подчеркивая «друидическую» мощь темных гигантов-дерев…

В высшей степени *импрессионистичен* небольшой эскиз «Сумерки»: массивный, весь во мраке холм; едва виднеются вздымающиеся по нему дорога и тропки; черные силуэты хат фантастической грудой растянулись по вершине холма и резко делятся на фоне еще не совсем погасшего неба; кругом бродят тучи, под одной из которых повис серп луны… У края дороги, близ первого плана, покачнувшийся крест усиливает *символизм* пейзажа и вкладывает лишний штрих в настроение какой-то тяжелой, пожалуй, мистической, беспокойной грусти… Все стилизовано в широких, тяжелых пятнах. Красочная гамма совсем «а ла Рерих», сказал бы я, если бы не боялся погрешить против хронологии…

«Туман на море» — на мой взгляд — одна из самых «больших» вещей, среди оставшихся после Куинджи… Но — увы! — именно ее художник особенно решительно подготовил к переработке, всю затерев белилами, а переработать так и не успел… Однако и в настоящем своем виде этот широкий медленный — стилизованный в прямых линиях — прибой, который посылает из своей бесконечности море, и эта безгранная масса воды, и небесный простор над нею — все, видимое сквозь туман и пелену белой краски, — производят сильное и совершенно своеобразное впечатление… И уж нигде так неуместно слово *космический,* как для характеристики аккорда этой вещи…

«Волга». Неоконченная картина
(Собственность Общества имени А. И. Куинджи)

«Туман на море», по-видимому, должен был дать как бы итог тех продолжительных созерцаний на берегу Крымского побережья, возле излюбленного камня Узун-таша, о которых я выше говорил… Подготовлением к итогу, «слагаемыми» его являлись десятки *этюдов моря,* написанных там же (некоторые из них воспроизведены в настоящем издании). В этих этюдах заметна та же линия поисков, которая в стилизованном виде ощущается в картине: Архип Иванович, по-видимому, особенно интересовался передачей ровного, стелющегося движения волны, как бы *посылаемой* морем из-за его верхнего края у горизонта и в бессменно-ритмическом беге устремляющейся к зрителю…

Почти столько же этюдов и эскизов посвящено *горам:* это — результаты кавказских поездок… Особенно много раз пытался передать Куинджи эффект Эльбруса при позднем закате, когда снежная конусообразная вершина каменной громады рдеет густыми красными тонами, а в долине бродят сизые туманы и тени: около десяти раз возвращался он к этому мотиву…

Я ограничусь этими, более нежели беглыми, описательными штрихами…

В этом беглом описании я старался подчеркнуть то основное, что мне видится в посмертных картинах Куинджи, намекает на его новые настроения и на результаты его долгих поисков…

Ближе подошел он к *гармонии* в этих последних своих произведениях, чем во всем том, что выставлял когда-то на диво своим современникам; гораздо больше здесь — спокойной, выдержанной созерцательности и широты в концепции…

Пусть нет уже прежней молодой *дерзости;* пусть уже не

чувствуется прежнего боевого размаха; пусть дымка какой-то грусти и даже *робости* окутывает почти все написанное Куинджи в «годы молчания»: это свидетельствует лишь о глубокой духовной перемене, происшедшей за эти годы в художнике…

Но зато мне видится в иных из этих «посмертных» его картин нечто более ценное: видятся элементы *гармонизирующей импрессионистической композиции…*

Как бы ни любили мы наше современное молодое искусство со всеми его так интимно-дорогими нашему глазу завоеваниями, мы должны все же признать, что до широких обобщений, а особенно — до полной внутренней гармонии в трактовании действительности нашей пластике еще далеко. Как я высказывал, импрессионизм дает до сих пор преимущественно «кусочки» и «уголки» мира, дроби и фрагменты, а не целое…

Заглянув повнимательнее в самих себя, заглянув поглубже в творчество *всех* современных художников во *всех* областях искусства — поэтов, музыкантов, так же как и представителей живописи, скульптуры и архитектуры (особенно архитектуры) — мы, вероятнее всего, признаем, что беда или вина, если тут есть вина, заложена глубоко: в нас самих, в нашем душевном строе, в самом нашем мироощущении… Не в том ли она, беда, и состоит, и не потому ли она роковая, сейчас неизбывная, что дисгармонично и фрагментарно у нас самое восприятие нами мира? Что мироощущение и миросозерцание наши *далеки* от слитности, от *итогов* и *синтезов, от* сколько-нибудь стройной *религии жизни?*

Дисгармоничен весь уклад нашей социальной жизни: он исполнен поистине чудовищных противоречий… И ужас состоит в том, что они осознаны, что наивно-слепыми перед лицом их в наши дни уже быть невозможно. Мы — накануне каких-то огромных сдвигов, огромных социальных и идеологических обновлений… Но пути и перспективы еще мало кому ясны… И что-то мятущееся, какое-то повсюдное искание, какие-то сплошные «вопросительные знаки» — вот характеристика нашей эпохи… В этом, конечно, и не в чем ином лежит причина того грустного для всех друзей искусства явления, что современное художество не дает тех «итогов», какие давало в эпохи своего расцвета…

Немного мог бы я назвать произведений современной живописи, по поводу которых просилось бы на язык слово *космос,* которые наполняли бы душу ощущением возможности обнять этот «космос», этот мир… И если во всех областях искусства доминирующее, можно сказать, наше стремление есть именно стремление к универсализму, к слиянию с космосом, то объятия

наши повсюду оказываются такими беспомощными, наши руки так обидно короткими…

Может быть, из живописцев нашей эпохи шире других были «объятия» и длиннее «руки» у Беклина да еще у Сегантини, которого так ценил и Куинджи… Но первый для *итогов* прибегал к символам в виде человеческих фигур или человекообразных мифологических существ; да и второму *космические* аккорды лучше всего удавались там, где синтезу помогали фигуры же с их человечески субъективным настроением… В области *чистого пейзажа я* бы назвал одного из соотечественников *влюбленного в космос* поэта — Уитмана, — американского пейзажиста Джорджа Брауна…

И вот я, может быть, ошибаюсь, но мне кажется, что и Куинджи сказал что-то новое в этом смысле. Пусть это — лишь первоначальный, робкий намек; но мне уже чувствуется здесь серьезное обещание…

Недаром забирался он на свои излюбленные *«вышки»,* недаром простаивал целые дни, пристально вглядываясь в небесные и земные *просторы*…

И, может быть, надо было сохранить «религиозность» духа нашей семидесятнической эпохи с ее гораздо более стройным (хоть и наивным, по сравнению с нашим) мироощущением, и в то же время быть высоко одаренным художником, зорким к существенным «внутренним» завоеваниям нового искусства, чтобы дать этот намек, «пролепетать» это обещание…

Мне сдается, что старик Куинджи, живопись которого так же мало *радует* мой глаз, как мало радует его вообще вся лишенная вкуса пластика его эпохи, этот намек сделал в своих «космических» картинах… В долгих мучительных поисках за 30 лет своего «молчания» он шел — колеблющейся поступью, но все же шел — от *двойственности,* которой страдали его молодые произведения, по пути к осуществлению тех огромных *внутренних возможностей, какие заложены в современном импрессионизме*…

Даже в смысле мотивов и содержания картин эволюцию Куинджи, как художника-пейзажиста, надо сформулировать следующим образом.

Я называл Куинджи певцом *просторов и света* в эпоху «передвижничества». За последующие годы его «диапазон» расширился: мотивы для позднейших его картин поставляют ему — *небо, горы и море*… Из певца просторов он, можно сказать, стремился сделаться *певцом Космоса*…

Выскажу еще одно — уже более частного характера — соображение… Современная живопись, преисполненная

субъективизма, давно и бесповоротно признавшая полную свободу субъекта творчества и первенство его над объектом, не перегибает ли подчас «дуги», не доходит ли иногда по этому пути до опасных круч, за которыми может оказаться и пропасть?

Плен-эр и импрессионизм с их заботой о воспринимающем *я,* затем о среде, рефлектирующей свои отсветы на предмет, о воздухе, отделяющем наш глаз, от предмета и один предмет от другого, не удалились ли немного *от самого предмета,* не слишком ли *дематериализировали* свое трактование природы?

Среди всевозможных эксцессов и вычур современного теоретизирующего искусства мы знаем направление, которое, при всей своей предвзятости и умышленности, является, однако, логически-последовательным выводом из общей тенденции современной живописи: я разумею школу именно *«дематериализаторов».* (Близки к ним, в этом отношении, и «футуристы» и «кубисты»). Это, конечно — reductio ad absurdum, доведенный до нелепости силлогизм, но силлогизм, построенный на посылках, которые подарены этим школам общим направлением современной живописи, самим духом ее развития…

Я знаю, что уже началась и реакция: увлечение такими «материалистами», как Зулоага или Лейстиков — лучшее тому доказательство.

Мне лишь хочется указать, что тяжеловатый «материализм», присущий куинджиевской живописи, даже в последних его произведениях (хоть они и значительно *отвлеченнее* его прежних вещей), мог бы дать русской художественной молодежи толчок в ту же «зулоаговскую» сторону… И толчок этот был бы своевременным, оздоровляющим, жизнетворным…

Приблизиться к *конкрету,* к объекту — современной живописи, думается, было бы полезно: ведь область искусства есть, прежде всего, *область конкрета,* как учил еще Гегель; его путь — *выявление идеи лишь через конкрет…*

В другой области, в области жизненных задач, Куинджи оставил русским художникам не менее значительные *заветы.* Сын эпохи, когда наша пластика впервые освободилась от *казенной опеки,* он, вместе со всеми мыслящими сверстниками своими, жутко переживал появление нового «повелителя», новой власти — власти буржуазного общества с его вкусами и требованиями… Короткий миг — какое-нибудь десятилетие! — длилась полоса идеалистического, свободного бытия. И тотчас наступила угроза нового пленения…

Своими *объединительными* начинаниями, как и примером всей своей жизни, Куинджи взывал к обереганию себя *от всяких*

пленений, звал *религиозно* служить, — как сам всю жизнь служил, — *свободному искусству,* звал отстаивать дружными усилиями *свободу творчества*…

Таков был этот «неограненный алмаз», это огромное стихийное дарование, далеко не в должной мере использованное русской культурой… Куинджи, думается, не дал и половины того, что мог бы дать — в условиях иной эпохи, иной общественности… Но и в выпавших на его долю условиях он, как мы видели, дал и сделал немало…

Приступая к настоящей характеристике, к подведению итогов *дела жизни* этого загадочного, оригинального — до непонятности, чудаковатого самородка-«самоучки» — я, признаюсь, сам не давал себе отчета, что это дело жизни может оказаться столь значительно и столь богато содержанием… Но оно таковым *было.*

И объяснение этому — великая сила подлинного призвания и *«однолюбческого»,* религиозного служения ему…

И. Е. Репин
АРХИП ИВАНОВИЧ КУИНДЖИ КАК ХУДОЖНИК

Портрет А. И. Куинджи, **раб. И. Е. Репина, 1877 г. (Собственность Общества имени А. И. Куинджи)**

В сфере пейзажной живописи Куинджи был *гениальный*

художник. Гениальный?! — Слово это большое — сказали на похоронах И. С. Тургенева преданные ему друзья и почитатели; они даже смутились, как-то попятились да так и не развернули совсем этой великой реликвии своему излюбленному писателю.

И я чувствую обязанность объяснить свое смелое определение гениальности Куинджи. Буду ограниченно-краток.

Два типа гениев различаем мы в искусствах всякой эпохи: 1-й гений — новатор, дающий начало новому виду искусства; он обладает свойством изобретателя и часто остается непризнанным. Это в высшей степени натура самобытная, с большими крайностями; *он открывает эпоху*. 2-й гений — завершитель всесторонне использованного направления, натура многообъемлющая, способная выразить, в возможной полноте своего искусства, свое время; к оценке его накопляется большая подготовка — он ясен. Он *заканчивает эпоху* до полной невозможности продолжать работать в том же роде после него.

Гении, завершители своих эпох, всем известны по своей мировой славе — их немного. Я возьму два, три примера из великого прошлого: Рафаэль, Микеланджело, Гете, Бетховен, Пушкин, Глинка, Лев Толстой и остановлюсь на ярком эпизоде псевдо-классики нашего академизма — *Карле Брюллове*.

К. П. Брюллов блестяще завершил весь цикл европейского идеализма, воспитанного великим Ренессансом искусства. Его триумф из Рима — Париж, Вена, Берлин — был беспримерным по своему грандиозному подъему эклектического торжества всех академий искусств Европы.

Это был расцвет академий; они были на высоте задачи: оценить великое в культуре искусства. Наша Академия художеств, как и все, что относилось к изучению и насаждению у нас драгоценных откровений Духа, шла об руку со всею Европою.

Наша Академия художеств пела в честь Брюллова сочиненные для него кантаты, венчала его лаврами и торжественно провозгласила его *гением*.

Гордилась она им по всей справедливости, так как все предшественники и современники Брюллова, истинные жрецы академического культа — Комучини, Давид, Энгр, Корнелиус и другие подвизавшиеся тогда псевдо-классики не были на высоте брюлловских знаний форм, энергии, смелости и особенно жизни, которую вливал гигант Брюллов в охладевший уже псевдо-классицизм.

Сейчас, в разгул дилетантизма и заразы анархической чепухой в искусстве, великих достоинств Брюллова даже оценить некому. Апеллес, Рафаэль, Мейсонье, Фортуни — вот величины, которым равен Брюллов, и никто из компетентных не усомнится в

гениальности этих великих художников.

Так как Куинджи по своим свойствам есть гений первого рода, то и рассуждения о гении второго рода я вычеркиваю, чтобы не отвлечься от сути предмета.

Как трудно писать и пером!.. Я чуть было не вдался в историю живописи нашей, прошлого столетия, чтобы окружить моего гения соответствующим фоном, но по недосугу (радуйтесь, читатель!) сосредоточиваюсь на одной могучей фигуре.

Начиная с 40-х, в 50-х и 60-х годах прошлого столетия повсеместно, во всей Европе, над всем всплыла идея национализма: не только в общественной жизни, даже и в искусстве *она* задавала тон.

А у нас особенно: поставленная монументально славянофилами Москвы идея русской *особенности* и духовной высоты свято царила в литературе и идейно возвышала наше искусство (Гоголь, Иванов, Герцен, Ге).

Куинджи, при его колоссальном уме и цельности натуры, засветился этими же идеалами и со всею искренностью *самородка* уверовал в великое призвание русского человека, русского художника, а поэтому и как пейзажист поставил себе идеалом произвести в этом роде нечто еще невиданное в живописи.

Свет — очарование, и *сила света,* его *иллюзия* стали его целью.

Конечно, вся суть этого явления заключалась в самом Куинджи, в его феноменальности, личной, врожденной оригинальности. Он слушал только своего гения — демона.

Но гений его был в полной гармонии с общим брожением, и он инстинктивно сливался с общей пульсацией новых требований и от искусства.

Общее настроение интеллигенции того времени, особенно под влиянием проповедей Стасова, жаждало во всем новых откровений; время было бурное, как перед рождением луны в воздухе. И в нашем искусстве ощущалось страстное желание нового вида, новой вехи, новой дороги. Старая, — с гением завершителем К. Брюлловым, — была пройдена и развенчана даже. Настроение ожидания созрело. И в половине 70-х годов, как серп молодого месяца, впервые заблестел на нашем небе новый гений…

Все шло, как по писаному. Поднялись вихри, полетел вверх всякий сор; непогоды и ветры нагнали ливни — *молодик омывался.* И гений в своей среде, как и полагалось, не миновал искуса; герою надо было победить много гадов и трудностей, а на смелом ходу вытаскивать много дреколий из колес своей торжественной колесницы…

Все преодолел сам герой. И к началу 80-х годов молодой месяц достиг уже полнолуния, ярко освещал собою все наше небо и тревожил таинственным блеском всю нашу землю.

Как сказано выше, я буду держаться только сферы пейзажной живописи и не отвлекаюсь ни Ивановым, ни Верещагиным, ни Федотовым, ни Венециановым, ни Перовым (эти замечательные имена подлежат особому рассуждению). Выпускаю также определение, с моей точки зрения, таких талантов пейзажа, как: Щедрин, Айвазовский, Васильев и Шишкин, как подвизавшихся в живописи традиционным путем, и останавливаюсь на Куинджи, как на совершенно новом явлении в пейзажной живописи.

Тогда жизнь учащейся искусству молодежи лепилась в карнизах и чердаках Академии художеств, где скромным бедняком появился и А. И. Куинджи.

И появления его вначале никто не заметил. Он был с большими недочетами в образовании, односторонен, резок и варварски не признавал никаких традиций, — что называется, ломил вовсю и даже оскорблял иногда традиционные святыни художественного культа, считая все это устарелым.

Как истинный гений-изобретатель, он шел только от своего природного ума, верил только в свои личные воззрения на искусство, и на товарищей он влиял менторски. Никогда у него не могло быть даже мысли работать скромно в своей специальности, довольствоваться камнем, лично им положенным, в бесконечной лестнице, ведущей к совершенству в искусстве. Его гений мог работать только над чем-нибудь еще неизвестным человечеству, не грезившимся никаким художникам до него. Академические рисовальные вечера он не посещал; научные лекции наших тогдашних курсов (растянутых на 6 лет) также его нисколько не интересовали. До всего он *доходил собственным умом.* Но только после посещения Валаама, где он проработал с натуры все лето и откуда привез превосходные этюды, началась его оригинальная творческая деятельность.

С первой же вещи «*Валаама*» его небольшие картинки вызывали большие споры, привлекали массы публики и отделялись от всего, что было с ними одновременно на выставках, таким сильным, своеобразным впечатлением, что, казалось, вся выставка уходила куда-то далеко, и одни картинки Куинджи были центральным явлением. Вся публика стояла у его картинок и не могла уже заметить ничего интересного после этих неожиданных, разнообразных и сильных впечатлений.

Вот его *первая* небольшая картинка. Идет дождик — обложный, хронический. По глиняному раскисшему косогору ползет тележенка, едва вытаскиваемая клячонкой. Какой-нибудь

наймит-возница слез с тележки и босыми ногами чвякает по глиняным, стекающим вниз ручьями лужам, формуя в грязи свои подошвы, пятки и пальцы, рядом с колеями от колес… Вправо — черешни за плетнем, по-осеннему, без листьев. Особенно много говорили и писали о другой. Выжженная желтая степь, ровная, тянется в одну линию; разве только будяк где-нибудь нарушит ее горизонтальность, да орел в небе мелькнет точкой на необъятном горизонте. И так поэтична эта золотистая равнина, так втягивает зрителя надолго, что не хочется ему оторваться от этой фатальной жизни земли, самой по себе. Ничего картинного в привычном смысле нет, — глазу остановиться не на чем… И никогда никому из художников до Куинджи не могла прийти в голову такая неблагодарная тема для картины. Никакой картины тут не было, а была живая правда, которая с глубокой поэзией ложилась в душу зрителя и не забывалась. И после этой правды Жизни Земли зритель уже не мог остановиться ни на каких красиво скомпонованных картинах пейзажей — изысканных красот природы. Все казалось избитым до пошлости. Зритель уже бредил степью Куинджи целую неделю и более.

Некоторые картины его ставили на дыбы благовоспитанных зрителей: особенно вот эти простые малороссийские хаты, что с особой пластичностью поместились на круче, как на пьедестале; за ними густые массы темной зелени груш делают глубокий бархатный фон всей картинке. Картина залита такими горячими лучами заходящего солнца, при которых темная зелень кажется гранатного цвета… Сколько споров возбуждал этот чистый, горячий свет на белых хатах, щедро нарумяненных финальным лучом заката! Куинджи упрекали все тонкие эстеты в бестактности — брать такие резкие моменты природы, от которых больно глазам. Но никто не думал о своих глазах: смотрели не сморгнув — не оторвать, бывало…

Помню, перед этой картиной кто-то спросил И. М. Прянишникова (жанриста), какого он мнения о цвете этой зелени *черно-гранатной,* под этим лучом?

— Я думаю, что такое освещение было до Рождества Христова, — отшутился он.

Куинджи никоим образом нельзя упрекнуть в однообразии.

Вот опять серая и самая скучная картина приазовской степи.

«Чумацкий тракт». Растворился чернозем «по ступицу»; волы едва вытаскивают тяжелый воз с солью своим мерным, тягучим шагом. Моросит. И по всей извивающейся по необъятному простору степи дороге, полной густой грязи, тянутся нагруженные солью фуры одна за другой… И опять та же бесконечная, беспросветная правда степи. Шесть недель шел

чумак за тяжелыми возами своих товарищей-волов. Пропитав дегтем суровый холст своей домодельной рубахи (от нечисти), он и сам был цветом близок к своей мазнице, висевшей под телегой. Чернозем так впитывается в морщины и поры тела на его лице, что весь он кажется прорисованным чернилами каким-то архаическим рисовальщиком.

У каждого, кто помнит выставки Куинджи, рисуется свое особое впечатление; всего припомнить нет возможности. Я буду бесконечно рад увидеть выставку работ Куинджи, чтобы сравнить впечатление 30 лет назад с теперешним — *от всех его трудов,* даже неизвестных художественному миру.

Думаю, что все это теперь покажется таким скромным, столь распространенным, знакомым, что о прежней буре раздоров — от разнообразных взглядов на небывалое, оскорбленных традиций искусства — никто не в состоянии вообразить даже. Все покажется преувеличенными россказнями — кто же этого не видал?

Труднее всего вообразить в наше время новизну всех этих мотивов — еще бы; они так подхватывались и так пускались в ход! — и силу первого впечатления и особенно — сногсшибательную своеобразность особой художественной самобытности. Вся стая работавших тогда пейзажистов ждала и с жадностью набрасывалась на каждый новый эффект мага и волшебника. Разругав громко *на все корки* Куинджи за всякое его выступление, противники не могли удержаться от подражания и наперерыв, с азартом старались выскочить вперед со своими подделками, выдавая их за свои личные картины. И были покупатели, были издатели этих контрафакций, торговали бойко!..

Но главным камнем преткновения для хищников была *иллюзия тона* в оригиналах и сила гармонии к теням света. Тут уже предполагали *секрет* и старались постичь его даже умные, даже почтенные, художники.

С особенной, лихорадочной тряской следил за Куинджи художник В. Д. Орловский. Сам сильный художник, много учившийся не без успеха (он мог вместе с пушкинским Сальери сказать: «Музыку я разъял, как труп; гармонию проверил алгеброй…»), Орловский недосыпал, недоедал — как на огне горел — не мог понять, чем Куинджи достигает такой иллюзии света и такого общего тона картины, чем он так могущественно завладевает целою толпою зрителей и заставляет ее самозабвенно неметь от восторга перед его картинами. Встречая Куинджи, он весело пожирал его недоуменным жадным взглядом своих больших серых глаз навыкате и не мог скрыть от товарища —

признался, что он сугубо работает над раскрытием секрета его — *Куинджи;* он расскажет ему, как только достигнет. Куинджи весело и громко, как только он мог хохотать — заразительно-симпатично, смеялся при этом обещании откровенного товарища раскрытия его секрета, которого он сам не подозревал в себе.

Однажды Орловский, озабоченный, но торжествующий, веселый, еще издали делал Куинджи знаки и приглашал идти за ним. Куинджи даже раздумье взяло: идти ли? Пожалуй, рехнулся чудак, да еще убить собирается. Но Орловский имел вид такого счастливого таланта *от удачи* и так любовно глядел на Куинджи, что он последовал за ним в мастерскую (Боголюбовскую), в Академию художеств.

Орловский подвел Куинджи к окну в академический сад, подал ему зеленое стекло.

— Смотрите!! — произнес он таинственным шепотом.

— Это?.. Что такое? — недоумевал Куинджи. — Зеленое стекло?.. Так что же? Где секрет, в чем?

— Не хитрите, — страстно-выразительно кипел Орловский, — вы пишете природу в цветное стекло?!!

— Ха! Ха! Ха, ха, ха! Ха! — отвечал Куинджи. — Ох, не могу… Ха! Ха!

— А это вот: оранжевое, голубое, красное… Да?!.. — шептал Орловский. Куинджи в ответ только хохотал.

Естественно, что Куинджи так, от всего сердца, хохотал над откровенностью своего товарища: он так глубоко и серьезно работал, по-рыцарски, и так ревниво не допускал в себе ничего избитого. Ему ли было до фокусов? Глубоко, упорно добивался он совершенства в своей задаче. Здесь он был чувствителен к самым минимальным колебаниям в недойденности и неутомим в своей энергии глубочайших исканий иллюзии, как уже сказано. *Иллюзия света* была его богом, и *не было художника, равного ему* в достижении этого чуда живописи. Куинджи — *художник света.*

Ах, как живо помню я его за этим процессом (когда еще мы не прятали друг от друга своих работ). Коренастая фигура с огромной головой — шевелюрой Авессалома и очаровательными *очами* быка — он был красив, как Ассур, дух ассирийцев.

Живо представляю: долго стоит он на расстоянии шагов 15-ти перед своею картиной; сильно, не моргнув, смотрят его *буркалы* в самую суть создаваемой стихии на холсте; кажется, лучи его зрения уже мне, зрителю, видны, — так они сильны и остры; нескоро наконец взгляд его опускается на палитру; долго и медленно смешивает он краску. Можно заскучать, наблюдая, как один почтенный зритель заскучал над удильщиком рыбы…

«Березовая роща». **1881 г.**
(Собрание Терещенко. Киев)

Наконец-то он зашагал тяжелыми шагами к картине (так шагают только вагнеровские герои с большими пиками по сцене). Остановился. Долго вглядывается в картину и на краску на конце кисти; потом, прицелившись, вдруг, как охотник, быстро кладет мазок и тогда уже быстрее идет назад, к тому месту, где мешал краску, где твердо стоял на своих толстых подошвах и высоких каблуках *обе ими ногами.* Опять острейший луч *волооких* на холст, опять долгое соображение и проверка на расстоянии; опять

опущенные глаза на палитру, опять еще дольшее мешание краски и опять тяжелые шаги к своему простенькому мольберту, в своей — совершенно пустой — студии. Он ничего не переносил на стенах; все было сложено аккуратно и все надежно хранилось его женой Верой Леонтьевной, которая в удивительном порядке и идеальной чистоте держала даже все его тюбики красок, перетирая их каждый день — палитру, также и кисти. Он делал вид, что будто тяготится даже этой чистотой.

В большом физическом кабинете на университетском дворе мы, художники-передвижники, собирались в обществе Менделеева и Ф. Ф. Петрушевского для изучения под их руководством свойств разных красок. Есть прибор — измеритель чувствительности глаза к тонким нюансам тонов; Куинджи побивал рекорд в чувствительности до идеальных точностей, а у некоторых товарищей до смеху была груба эта чувствительность.

И пока, вот так упорно и просто, в совершенной тишине и одиночестве, идет глубокий труд изобретателя, на улице Б. Морской — давка, в квартирах — нескончаемые споры людей, совсем выбитых из интереса своих специальностей, обязанностей и здорово-живешь входящих в раж по поводу новых явлений в сфере живописи — пейзажа.

Всем этим людям, довольно хладнокровным к поэзии, вдруг становится так близок интерес специалистов живописи, как будто он, как отечество — в опасности…

Являются с воли озабоченные, присяжные судьи. — Они сами были свидетелями невиданного успеха новых картин — нечто невероятное!

И вот наступает время справедливого приговора этому ошарашившему всех явлению.

— Интересно хорошенько бы рассмотреть в лупу: из каких красок составлен этот свет; кажется, и красок таких нет. Просто дьявольщина какая-то.

— Шарлатанство! — вдруг раздается громко голос вошедшего. — И, знаете ли: это совсем просто. Я читал в одной газете статью про эти картины. Автор пишет: и чего это люди сходят с ума?! Куинджи взял, развел лунную краску и все это совсем просто нарисовал, как и всякий другой рисует… *Лунная краска.* Да, такая есть. Верно! Я сам читал статью: забыл только, в какой газете.

А публика валит. Восторги зрителей переходят в какую-то молитвенную тишину; слышны только вздохи… И, разумеется, успех Куинджи заключался только в его гениальности; увлекала в его искусстве введенная им *поэзия в живописи.* Да, взята была часть поэзии, присущая только живописи, и она, без всяких

пояснений, так могущественно погружала зрителей в свой мир очарований.

Всю толпу, без разбору: и эстетов, и профанов, и знатоков, и уличных зевак — всех увлекал Куинджи своим гением и над всеми царил невиданно и неслыханно дотоле у нас (со времени К. Брюллова).

Искусство, *как таковое* — «искусство для искусства» — теперь перешло уже в такое барокко, что нас ничем уже ни привлечь, ни удивить оно не в состоянии. Но в то время, когда на первом плане стояла «идея», на втором — *«содержание»* картины, странно было видеть и трудно объяснить, как и почему разглаживались глубокие морщины на многодумных лбах изысканных зрителей, повисшие книзу серьезные углы рта тянулись вверх, в невинную улыбку, и они, эти требовательные строгие судьи, забыв все, отдавались наслаждению созерцания — чего же? — как освещена солнцем ветка березы, с какой свежестью окружен воздухом каждый листок и блестят местами капельки росы! — Замирали в умилении и не отходили.

Современники еще помнят, как на Большой Морской непрерывная масса карет запружала всю улицу; длинным хвостом стояла публика и на лестнице, в ожидании впуска, и с улицы, в обе стороны тротуара; терпеливо и долго ждали целые массы, строго наблюдая порядок приближения к заветной двери, куда пускали только сериями, так как зрители могли бы задохнуться и задавиться от тесноты и недостатка воздуха (помещение О-ва П. Х. было еще небольшое тогда, вовсе не рассчитанное на такие толпы).

Были и тогда люди компетентные, критики беспристрастные, видавшие виды. Они старались разрешить вопрос достоинства произведений сего новатора по существу, здраво рассуждая, исходя от незыблемо установленных традиций искусства, хотя это было чертовски трудно, так как Куинджи не подходил ни к какому кодексу понятий солидных.

Какая-то комическая фигура, рассуждали знатоки. Рассказывают: ничему не учится, все отрицает. Настоящий гоголевский колдун Пацюк: сидит на полу, поджавши ноги по-турецки, перед черепней с варениками, а вареники ему сами в рот впархивают, как птички; шлепнется тут же в макитру со сметаной прежде, а потом только ждет, пока Пацюк рот разинет. И подите же: ведь какую кутерьму заварил! Не угодно ли установить тут здравые понятия!.. Нам, брат, содержание важно, — содержание подавай! Бессодержательное искусство — мыльный пузырь.

— А ведь здесь уж несомненно одно — недостатков масса: рисунок слаб… Композиция?.. — да никакой композиции: какая-

то убогая простота до наивности… Очевидно, это долго не выдержит, провалится; скоро поймут все, и всем станут ясны эти недочеты. И взбитая ценность и мираж этого ослепляющего фейерверка — по-тго. Особенно, когда краски со временем сдадут — все это погаснет, один чад останется от всего. Да и сейчас — от чего с ума сходить? Ведь ничего особенного; особенно в пластике, моделировке, пятнах, — даже отсебятиной пахнет… А об идеальной стороне картин и говорить нечего: содержания никакого. Сюжета? — Ну, положим, от пейзажа сюжета еще не требуют; да и то Шишкин, например, всегда *с идеей.* Помните, на прошлой выставке было: *«Чем на мост нам идти, пощем лучше броду».* Пусть живописен полусгнивший мост: это живописно, красиво, но и служебная часть искусства не лыком шита: там слышно настроение гражданина.

А здесь что же? Только свет… и рассуждать не о чем, долго останавливаться даже предосудительно — но, действительно, надо правду сказать, свет так уж свет! Отходить не хочется; все чего-то ждешь… Черт возьми — наваждение какое-то, втягивает…

Ну, а это что? Луна… Стойте, стойте; какая тишина! Какой глубокий спуск туда, вниз к реке! Ведь чувствуешь, что это далеко, темно и неясно… при луне всегда в тенях неясно. Зато вон там блестит полосой… Это и есть Днепр?.. Ну, вглядитесь, ради Бога: ведь это рябь на реке трепещет, искрится; да ведь как тонко! Волночки-то, волночки! Это надо в бинокль! Ах, какая прелесть: ну, точно живая природа…

Ай, ай, ай! А там, еще подальше, у самого берега, на той стороне — замечаете, красный огонек… Да это чумаки кашу варят — уху на ужин.

Да, Гоголь, Гоголь. «Тиха украинская ночь…»

А сам автор в это время был завален письмами, вопросами, предложениями. В доме Гребенки, на углу 6-й линии, у рынка, к высокой лестнице квартиры, где жил Куинджи, то и дело подъезжали извозчики с седоками. Эти взбирались по крутой лестнице в самый верх и звонили к колдуну. Наплыв был так велик, что Куинджи вывесил, наконец, объявление: *«Никого не принимает».*

Он до невозможности утомлен был даже милыми, доброжелательными, преданнейшими друзьями. А из этих, бывало, некоторые влетали к нему совершенно расстроенные: забыть не могут после бессонных ночей от созерцания его картин.

Не для красоты рассказа — истинная правда: были такие, которые на коленях умоляли автора уступить им какую-нибудь своей работы картину или, наконец, этюдик. Пусть художник берет что угодно, они не богаты, но они в рассрочку выплатят

ему, сколько он назначит за свой мазок, этюд или набросок, или, наконец, картинку — хотя бы повторение в малом виде. А один г. Я. в продолжение целого месяца не отставал от Куинджи, прося отдать ему картину — «Ночь на Днепре». Автор дружески образумливал его с большой твердостью в характере.

В это время Куинджи до такой полноты одержим был своими художественными идеями, что они сами рвались из него к полотнам.

И все это было так разнообразно, так неожиданно ново… Сердце не камень. И автору интересно было показать новые зародыши своего творчества восторженным посетителям, своим старым и новым поклонникам.

Чародей уходил за перегородку в мастерскую и, порывшись там, выносил новый холст и ставил на единственный мольберт, стоявший в самой светлой точке света всей студии. Мгновенно наступала пауза… Торжественная тишина.

Иногда слышалось только, с каким-то особым сдержанным вздохом, похожим на стон души: о-о-о… И водворялась опять живая, торжественная тишина. Автор, счастливый радостью победы своего гения, обводил глазами своей души умиленных поклонников, видел ясно их невольные слезы восторга… И сам не мог удержать слез… счастья.

Так действовали поэтические чары художника на избранных, верующих.

А эти жили, в эти минуты, лучшими чувствами души и наслаждались райским блаженством *искусства — живописи.*

И. А. Владимиров
ДВА ЭПИЗОДА ИЗ ЖИЗНИ АРХИПА ИВАНОВИЧА

Могучий, самобытный характер Архипа Ивановича, озаренный ореолом художественной гениальности, оставлял неизгладимые следы в памяти всех, с кем он встречался на жизненном пути.

Среди множества любопытных проявлений его многогранной жизни в мою память особенно глубоко врезались два характерных случая, которые рисуют Куинджи, как художника-учителя, и Куинджи, как хранителя своего художественного сокровища.

В январе 1898 года мы с товарищем подготавливали свои картины к «Весенней выставке» в Академии художеств.

Встретившись с Архипом Ивановичем в Академии, я попросил его зайти к нам на квартиру посмотреть наши работы.

На следующий день, около полудня, в коридоре, ведущем к нашей комнате, послышались знакомые мерные шаги. Я бросился к двери. Перед нами стоял Архип Иванович в своей черной шинели с бобровым воротником и в меховой шапке.

Раскрасневшееся лицо приветливо улыбалось.

— Ну, вот, здравствуйте! Я сразу нашел вас…

Он сбросил шинель на мою кровать, а шапку положил на стол.

— Я не сниму галош, у меня… ноги… Ну, что вы делаете?

Он подошел к мольберту с картиной Гриши, постоял перед ней, подвинул левый угол картины к свету и отошел шага два назад.

Мы стояли в стороне, затаив дыхание. Я пристально следил за строгим выражением лица Архипа Ивановича…

— Нет, это не попало, а тут слабо, не годится, — сказал он.

У Гриши вытянулось лицо.

— Архип Иванович, — робко начал он, — я все стараюсь передать свет… Но солнце на траве все не выходит…

— И не выйдет, нельзя… Это грязь, и все это тяжело, — произнес Архип Иванович, указывая на траву и проводя рукой по горизонту неба. — Дайте красок и смотрите, что надо сделать…

Гриша подал палитру, обтер тряпкой несколько кистей и принялся раскладывать этюды по полу.

— Этюдов не надо… Надо светлый кадмиум и нужна киноварь на палитру…

Гриша выдавил требуемых красок.

С необыкновенным вниманием и методичностью Архип Иванович стал смешивать краски на палитре.

— Нужно чистый тон света взять для травы, — сказал он, трогая кистью траву у ног овец.

Новые мазки краски казались живыми солнечными пятнами, случайно упавшими на картину. Все прежние тона в ней сразу померкли, стали тусклыми и бесцветными…

Архип Иванович продолжал смешивать краски, класть мазок к мазку в картине. Он подобрал тон тени, упавшей от овец, углубил свежими тонами небо и т. д.

— Вы никогда этих этюдов не копируйте, — надо только посмотреть на них и припомнить, как писали натуру, и уже по впечатлению писать…

— Что мне с овцами сделать? — робко спросил Гриша.

— А их вот так, вот так! — с этими словами Архип Иванович мазнул их почти чистой белой краской по спинам и головам.

Вся картина ожила. Я стоял, пораженный яркостью красок, теплотой и чистотой света!..

Гриша принял палитру из рук Архипа Ивановича и бессвязно бормотал слова благодарности.

— Помните, какие краски я брал и сколько… мало белил. Ну, а ваша работа? — обратился он ко мне.

Я отодвинул мольберт назад и отошел от света.

— Здесь вы напрасно черноту пустили, не надо: дорога лучше светлая… Серых воздушных тонов надо, — с этими словами он взял мою палитру, смешал светлый тон и кой-где мазнул по дороге на первом плане картины.

Колеи дороги сразу выделились, весь первый план выступил вперед, и тройка с тарантасом ушла на свое место на средний план.

— Воздуха нет между лошадьми: они это слиплись! — продолжал Архип Иванович, — надо прикрыть черноту, будет лучше… больше воздуху, — приговаривал он, энергично затирая черные глухие места в тройке лошадей…

— Нога этой лошади плохо стоит, но это вы сами поправите, а ямщик хорошо… И дали пусть останутся…

Я показал Архипу Ивановичу еще несколько законченных и несколько только что начатых картин. Все его замечания были поразительно верны, и я чувствовал, что его слова открывают мне новые пути, новые способы выражать настроение…

— Архип Иванович, посмотрите мои летние работы, — обратился к нему Гриша, устанавливая на мольберте одну из лунных ночей на море.

Закурив папиросу и пыхтя дымом, Архип Иванович подошел к картине.

— Вы это в первый раз писали лунную ночь на море? — спросил он, строго взглянув в глаза Гриши.

— Нет, я копировал несколько вещей Айвазовского… и писал этюды по впечатлению. А потом эту картину…

— А ночью вы смотрели на натуру? — продолжал допрашивать Архип Иванович.

— Конечно, смотрел и подробно изучал, и даже карандашом записывал, где какие тона, — как-то обиженно ответил Гриша.

— Зачем же вы тут черноту сделали? — сказал Архип Иванович, указывая на небо у горизонта, как раз над отражением лунного света.

— Я эту темноту заметил в натуре…

— Но вы не должны были этой черноты писать… Этим вы картину испортили, — решительно сказал Архип Иванович.

Следя за разговором, я про себя вспоминал, что когда-то и я в лунную ночь заметил сгущение тона неба над светлой полосой на море, и мне показалось, что Архип Иванович ошибается.

Гриша, по-видимому, тоже подумал, что Архип Иванович забыл или просто не обратил внимания на это явление, и с уверенностью в голосе заявил:

— Я потому и сгустил краски неба, что это есть в натуре, и этим я добился эффекта света… Ты, Джон, наверно, тоже помнишь, что эта чернота способствует эффекту света — в натуре? — обратился он ко мне.

Мне сделалось как-то неловко, но я все-таки осторожно ответил:

— Да, я припоминаю, что чернота бывает при сильном лунном свете…

— Без этой темноты совсем не было бы блеска света на воде. И вы, Архип Иванович, совсем напрасно думаете, что я не изучал натуру; именно во время изучения я заметил темное пятно с фиолетовым оттенком у горизонта! — с жаром говорил мой товарищ, как бы почувствовав более прочную почву под ногами…

Архип Иванович молча выслушал нас, и по его лицу скользила добродушная улыбка.

— Ну вот, вы оба плохо смотрели на натуру, а вы еще хуже написали эту картину, — спокойно сказал он. — Да, в натуре темное пятно есть, — повторил Архип Иванович, — но вы не должны были его писать: оно должно само собою явиться в вашей картине…

Я был ошеломлен этими словами. Гриша недоверчиво смотрел на Архипа Ивановича исподлобья, по-видимому, даже

предполагая в его словах какую-нибудь шутку.

— Ну как же оно может само собою явиться? Ведь краски не изменяются? — недоверчиво спросил он.

— Это темное пятно в натуре является вследствие контраста неба с отраженным светом луны, а в картинах сгущение тона является само собой только в тех случаях, когда художник верно взял отношение красок и не замарал чернотой горизонт, как вы это сделали…

Гриша потупился, но, по-видимому, не вполне верил словам профессора.

— Теперь запомните: когда будете летом наблюдать лунную ночь на море, возьмите кусок черного картона и держите перед собою так, чтобы все лунное отражение на воде было закрыто: посмотрите на горизонт неба и увидите, что темнота исчезнет. Вот так и пишите в этих тонах, а потом напишите отраженный свет, и если отношение будет верно взято, то у вас сама собой появится стушенная темнота, которая даст полную иллюзию света в вашей работе…

Мы оба молчали.

— А если, — продолжал Архип Иванович, — темное пятно само собою не появится, то это значит, что вы неверно взяли отношение, и должны еще раз написать, но вы никогда не должны умышленно сгущать краски в этом месте. Вот запомните это, что я говорю, и проверьте мои слова по натуре…

Гриша показал еще две лунные ночи, но в обеих его картинах была та же чернота, и Архип Иванович с досадой повторял:

— Жаль, жаль… А может быть, это были бы хорошие картины…

Осмотрев все наши работы, Архип Иванович подошел к столу и поднял тарелку, накрывавшую горячие сосиски.

— Что же вы не завтракаете? Ведь тут все простыло… Садитесь…

Мы все уселись за стол.

Я налил холодный чай в стаканы и с извинением предложил Архипу Ивановичу.

— Ничего, ничего, я выпью… А вы не стесняйтесь и закусывайте…

Он подал нам пример, взял сосиску пальцами и принялся есть ее, закусывая булкой.

За едой он нам рассказал, как он много лет назад наткнулся на этот лунный эффект и как, исключительно благодаря случаю, убедился, что никогда не следует писать результат эффекта, а надо добиваться, чтобы результат этот появился в картине сам собой — от верного отношения света и тени…

Рассказав нам о том, что делается в Совете Академии, Архип Иванович повел речь на свою излюбленную тему о том, что мы, художники, должны всегда держаться друг друга, что можем спорить и расходиться только в вопросах искусства, но никогда не должны оставлять друг друга в жизненной борьбе…

Архип Иванович ушел от нас, оставив самое теплое, радостное чувство.

Ровно через полгода я жил в Анапе на Черном море и проверил на опыте урок Архипа Ивановича: в лучших моих этюдах эффекта лунного света темнота на горизонте появилась сама собою, и я убедился, что Архип Иванович был прав.

Безграничная любовь Архипа Ивановича к искусству сквозила у него в энергичной поддержке идеи авторского права художников и в ревностной охране всех своих произведений.

В художественном мире было известно, что все картины А. И. находятся на счету и что нигде нет в продаже ни одного его мазка. Он с необыкновенной горячностью и решительностью преследовал всех аферистов, пытавшихся иногда сбывать поддельные картины.

Мне случилось быть свидетелем одного такого решительного действия Архипа Ивановича.

Проходя как-то зимой 1904 года мимо громадных окон одного из магазинов аукционной камеры, я машинально остановился и заглянул в окно.

Среди выставленной мебели, зеркал, бронзы, различных «антиков» и прочего я заметил у самого стекла маленькую картину размером не больше открытого письма, в старой глубокой золотой рамке. Картина изображала красно-огненный закат солнца на море. Небо было грязное, а вода темно-синяя. В правом углу ее отчетливо выделялась подпись красной краской: «А. Куинджи»; на раме был наклеен белый ярлычок с цифрою «700 руб.».

Я зашел в магазин и попросил полного добродушного приказчика показать мне эту картину Куинджи.

Он достал ее с окна и, подавая мне, заявил, что это — очень ценный оригинал работы знаменитого художника.

Я сказал приказчику, что знаю господина, который, может быть, купит эту картину, но что необходимо представить какое-нибудь удостоверение, что это — действительно настоящее произведение профессора Куинджи.

— Об этом не беспокойтесь, приведите вашего покупателя, и я ручаюсь, что достану записку от самого профессора Куинджи, в которой он засвидетельствует, что эта картина — его работы… Я его прекрасно знаю, он сам не раз бывал в нашем магазине…

Я поблагодарил и ушел.

В ближайший понедельник я встретился с Архипом Ивановичем на собрании художников и сообщил ему о найденной мною картине.

— Что это?.. Чепуха какая-то?.. Я никогда не бывал в аукционных магазинах, и ни одной моей картины нет в продаже… — возмутился Архип Иванович.

Мы решили на следующий день отправиться в магазин.

— Вы меня приведете, как покупателя, — закончил он.

Около 11 часов утра я зашел к Архипу Ивановичу; он уже ожидал меня, и мы сейчас же помчались на извозчике к магазину.

Приказчик с улыбкой поздоровался со мной и вопросительно посмотрел на Архипа Ивановича.

— Я привел вам покупателя на картину профессора Куинджи… покажите ее, — уверенно произнес я приготовленную фразу.

Приказчик поспешил достать картину, бережно обтер ее мягкой щеточкой и подал Архипу Ивановичу.

— Прошу вас не сомневаться в том, что это — подлинная работа профессора Куинджи; я в любое время могу достать от него удостоверение…

Архип Иванович не выдержал роли…

— Это черт знает, что такое! Я сам Куинджи, и это совсем не моя работа!.. А вы мне чепуху говорите! Это — грубая подделка, мошенничество… что это такое?!..

Приказчик совсем растерялся, побагровел и, вытаращив глаза, переводил их то на меня, то на расходившегося Архипа Ивановича. Он бессвязно бормотал слова извинения, намекал на какое-то недоразумение.

— Уничтожьте сейчас эту мерзость и не смейте дурачить покупателей, — категорически потребовал Архип Иванович.

Не говоря ни слова, приказчик тут же вынул картину из рамы и, разломив дощечку, на которой она была написана, на несколько частей, бросил их под прилавок.

Удовлетворенный Архип Иванович вместе со мной ушел из магазина…

И. Владимиров

В истории России трудно встретить столь оригинальную и столь исключительно-самобытную натуру, по выражению Репина «гения-изобретателя», однолюба, всю жизнь горевшего огнем любви к искусству и только искусству...

В детстве — сиротство и нищета, а под конец жизни — огромное состояние, которое он целиком отдал на нужды родного искусства, высочайшая художественная слава, блеск такого успеха, который выпал немногим русским художникам.

Книга рассказывает об истории жизни и творческом пути этого удивительного человека.

Предлагается широкому кругу читателей.

FB2 created by

mefysto

notes

Примечания

1

И. А. Дженееву и С. М. Дудину.

2

Отец и дед Архипа Ивановича носили фамилию Емсиджи. Род их — греческого происхождения. Но, живя в Крыму, они усвоили татарский язык. Брат Архипа Ивановича, Спиридон Иванович, всю жизнь говорил на этом языке, а на русском объяснялся неохотно и с трудом. Фамилия *Куинджи* появляется впервые лишь в переписи, происходившей в 1857 г. *(Куинджи* по-татарски значит золотых дел мастер — такова была профессия деда А. И). В метрике А. И. обозначен сыном сапожника по фамилии Емсиджи; старшим и средний брат, Спиридон и Елевферий Ивановичи, занесены в метрику без обозначения фамилии. Помимо этих двух братьев, у Архипа Ивановича была еще сестра, старшая из детей Ивана Христофоровича, но имени Екатерина.

3

Эта ранняя дружба не была забыта им впоследствии: в своем завещании Архип Иванович отказал Анастасии Дико 500 рублей.

4

Академия присудила Куинджи звание классного художника 3-й степени.

5

Только что названные картины явились результатом поездки на Валаам и упорной работы, к которой, по объяснению Е. Е. Волкова, побудила Куинджи его неудача на конкурсной выставке в «Обществе поощрения художеств». Отправившись на Валаам, ом пишет этюд за этюдом, обращая особенное внимание на рисунок. Явившиеся в результате картины, как только что описанное «Ладожское озеро», действительно отмечены более строгим рисунком, чем их ближайшие предшественники. В рисунке камней первого плана, — и в «Ладожском озере», и особенно в «Виде на о. Валааме», — заметно некоторое влияние Калама…

6

Незачем, думается, пояснять, что аналогия с парижским «Барбизоном», родиной французского *плен-эра* и *импрессионизма,* здесь — только *географическая:* в смысле пристоличной деревни, где художники изучали природу. Среди перечисляемых посетителей Дубков новатором в духе барбизонцев можно назвать одного Куинджи…

7

См. «И. Н. Крамской, сто жизнь, переписка и художественно-критические статьи», издание Суворина, 1888 год. Я и в дальнейшем изложении неоднократно буду прибегать к этой книге, высоко интересной не только как «человеческий документ», как драма жизни очень одаренного и глубоко мыслящего художника, но являющейся к тому же и прекрасным источником для интимного ознакомления с эпохой «передвижничества», а пожалуй, и наших 70-х годов вообще.

8

Перед венчанием он совершает ту поездку в Париж, о которой я уже упоминал, знакомится там с искусством Запада… И. Е. Репин вспоминает любопытную мелочь из этого посещения Куинджи Парижа, рисующую его *любовь к точности* во веем, не только в приемах смешения красок и подбора тонов. Здесь Архип Иванович занимался иным «подбором»: заказывая себе фрак и цилиндр для предстоявшего венчания, он с удивительной строгостью, вызывавшей улыбку на лице как у Репина, сопровождавшего его к портному в качестве «толмача», так и у француза-портного, определял *точные размеры* полей и тульи цилиндра, обшлагов и фалд фрака и т. д.

9

Пейзажист М. К. Клодт, рисовальщик и «реалист», был принципиальным противником приемов Куинджи. Впоследствии именно личное столкновение с ним на почве художественного спора послужило толчком к выходу Архипа Ивановича из «Товарищества».

10

В Третьяковской же галерее находятся: «Забытая деревня», «Вид на о. Валааме» и «Чумацкий тракт», приобретенные с предшествующих выставок, а затем — «Закат солнца в лесу», «После дождя», «Степь», «Север», «Березовая роща», бывшие на выставках 1878 и 1879 годов, и «Днепр в туманное утро», с «отдельной» выставки Куинджи 1882 года.

11

В письмо к Суворину 1885 года упоминается, например, такой курьезный факт. Суворин написал статью о Репине. Затем, после беседы с Крамским, написал вторую статью с поправками и дополнениями. Куинджи тотчас сообразил, в чем было дело, и заявил Крамскому, что вторая статья написана после разговора «с кем-то, который оказался с Сувориным несогласным…» — «Прозорливая шельма!» — замечает по этому поводу Крамской…

12

Сообщении Д. В. Позена относятся лишь к периоду 1882–1895 гг., так как в более ранние голы он с Куинджи по встречался. Они почти дословно совпадают с характеристикой, даваемой художником С. М. Дудиным, который, вспоминая об А. И. и его выступлениях в кружке «куинджистов» в конце 90-х годов, говорит: «Слушали сто охотно, хотя понимать его несколько спутанные речи было трудновато… В его речах поражало всегда одно: о чем бы он ни говорил, он умел находить новую сторону дела или вопроса, причем всегда выходило как-то так, что эта сторона и есть та, с которой именно и надо разбирать вопрос… Ношения, предлагавшиеся им, всегда отличались простотой и практичностью… Взгляды его на искусство, на авторов часто удивляли своей оригинальностью и меткостью: о них всегда сказывалось, с одной стороны, как бы незнакомство с тем, что думали и говорили об этом другие, с другой — все то же умение глядеть на вещи не с той стороны, с которой стало обычным смотреть., Другой характерной чертой его участия в спорах было то, что он не отвлекался в сторону — не от предмета спора, нет: в этом отношении А. И. был много и много раз грешен, — а от тех излюбленных задач, которые сто занимали…»

13

Н. П. Вагнер — профессор зоологии (выступал в беллетристике под псевдонимом «Кот Мурлыка») — в 80-х годах вел художественно-критический отдел в «Новом времени».

14

Оригинал письма находится у В. Л. Куинджи.

15

Картина была написана по заказу Демидова Сан-Донато за 7 тысяч рублей; но затем дело с Демидовым расстроилось, и за ту же сумму приобрел ее г. Терещенко для своей галереи в Киеве. Это дало повод одному из рецензентов воскликнуть: «Наконец и на улице наших художников настал праздник!..» Цена, действительно, была по тем временам небывалая, особенно за пейзаж… До чего скромно в те годы оплачивалась работа наших художников вообще — об этом могут дать понятие цифры, упоминаемые Крамским, по поводу приобретения Третьяковым картин для его галереи. Так, за картину «Созерцатель» Крамской назначал 400 руб. и спрашивал Третьякова: «Не дорого ли?..» За чудесный портрет Шишкина во весь рост — 800 руб. и т. д. А Крамской в те годы был уже художник с именем, и портреты его были «в цене»…

Подошедший к ним на смену Богданов-Бельский изображал деревню, но сделал своей главной специальностью типы школьников, отнюдь не покушаясь на былые широкие народнические обобщения и тенденции…

17

В очень тонко нарисованной сатирической сценке Успенским изображен бывший либерал-народник, теперь превратившийся в самодовольного обывателя. Он с каким-то задором украшает свою гостиную такими картинами: «Римлянка, входящая в бассейн», «Римлянка, выходящая из бассейна» и т. д.

18

Очень характерно для Куинджи, что он до конца оставался поклонником Васнецова *жанриста,* предпочитая его бытовые сцены дальнейшим его произведениям…

19

Реакционером в искусстве Куинджи не был никогда: не только в более ранние годы — о них нечего и говорить! — но и в старости. Отрицая иные проявления нового искусства, он, в общем, не мог отворачиваться и не отворачивался от него, в отличие от многих своих сверстников и даже младших возрастом товарищей. Приведу такой факт. В 1901 году выставка «Мира Искусства» — какими-то судьбами! — поместилась в залах Академии художеств. На заседании Академического Совета кое-кто из «правых» с пеной у рта обрушился на выставку новаторов. Архип Иванович, как гласит протокол заседания, высказался в защиту общества «Мир Искусства», среди членов коего находятся художники, которых А. И. признает «*надеждой русского искусства*»…

20

Архип Иванович страстно любил музыку, особенно итальянцев и Бетховена. Чайковский казался ему слишком moderne, где — слишком шумным, а где — чрезмерно чувствительным. Но Мусоргского он признавал за «Хованщину». Из «передвижников» преданностью музыке отличались П. А. Брюллов, игравший на виолончели, Позен, игравший «на всех» инструментах, но преимущественно на скрипке, и Мясоедов — пианист, — из них составлялось трио. Сам Архип Иванович с детства играл на скрипке, по больше в одиночестве (подобно бекиновскому «анахорету») или дома под аккомпанемент Веры Леонтьевны. «Публично» он выступал только у Крамского, когда не было чужих — гостей…

21

Куинджи любил эту свою картину: он выкупил ее у ее владельца, причем — стоит отмстить этот курьёз — здесь имело место явление, называемое, на языке экономистов, «конъюнктуральной рентой»: приобретена была картина в годы, когда у Куинджи еще не было имени, — как я упоминал, всего за 100 рублей; но десять лет спустя (уже после «Ночи на Днепре») цена картины возросла в три раза, и она обошлась самому автору в 300 рублей…

Погибший такой трагической смертью, Константин Яковлевич близко сошелся с Архипом Ивановичем в последние годы его жизни (особенно по делу организации «Общества имени А. И. Куинджи») и подготовил для настоящего издания свои воспоминания об Архиве Ивановиче. Они были набросаны раньше, а за два дня перед самоубийством К. Я. переписал часть своих заметок. Вдова покойного, О. А. Крыжицкая, предоставила рукопись и распоряжение «Общества имени А. И. Куинджи».

23

В эти же годы, заметив непрочность своих красок, Архип Иванович проделал ряд систематических опытов над красками различных фирм. Он исследовал изменение различных их комбинаций при действии солнечного света и в тени. В результате этих опытов у него явилась полная уверенность, что дальнейшие его картины избегнут участи первых его произведений, которые, как я упоминал, страшно пострадали от времени.

24

Покупал А. И. землю не для одного себя, а для целой группы товарищей-передвижников. По его идее, в центре участка надо было устроить дом для собраний, с библиотекой и т. д. Но остальные «пайщики» охладели по разным причинам к общей затес, и земля осталась за А. И.

25

Упорным оставался убежденный демократ Н. А. Ярошенко. (Левая, радикальная часть Товарищества называла его «совестью передвижников»), Он был очень огорчен, узнав о колебаниях Крамского, и негодовал на Куинджи и Репина. Из-за Ярошенко Архипу Ивановичу пришлось пережить тяжелую минуту: в 1895 году на собрании «товарищей» у Брюллова при появлении Куинджи Ярошенко поставил на баллотировку вопрос о возможности «посторонним» присутствовать на таких собраниях. Большинством двух голосов вопрос был решен отрицательно… С этих пор Архип Иванович уже не появлялся в среде передвижников…

Из них гг. Бровар и Кандауров к тому времени окончили Академию и пришли к Куинджи уже со званием художника… Г. Латри, внука И. К. Айвазовского, ввел в мастерскую Куинджи самолично престарелый маринист: как передавали мне бывшие ученики А. И., эта сцена произвела сильное впечатление на молодежь…

«Реалистов» по натуре, например, Столицу, Борисова, как передавали мне его ученики, он не вгонял в романтику и субъективизм, предоставляя их самим себе и природе; наоборот, людей с наклонностями к романтике и лирике, как Рерих, Рылов, Вроблсвский, Рущиц, он поощрял в стремлении «претворять» действительность…

Каждый мольберт был отгорожен от соседнего рамами с этюдами и рисунками художников предшествующих поколений, как, например, Васильева и др.

29

Если можно было заметить особенно теплое отношение Архипа Ивановича к кому-либо из старых мастеров живописи, так это было к Ахенбаху… Из новейших художников он выражал симпатию к Сегантини: «Тут есть внутреннее», — повторял он по поводу его картин свою излюбленную формулу. Однако манеру Сегантини он считал вычурной и ложной: «Нужно удивляться его таланту, что, несмотря на такую манеру, он мог так много дать…» — говорил о нем Архип Иванович.

30

Если только можно заводить речь о *политических* убеждениях таких аполитических фигур, таких *влюбленных* в свое дело «специалистов», как, например, С. П. Боткин или Д. И. Менделеев, или — в данном случае — Куинджи, то надо сказать, что Архип Иванович держался взглядов весьма «правых»: это был убежденный монархист, но, в противоположность большинству реакционеров — с неизменным демократизмом настроения и стихийной, чисто «анархической» ненавистью к формализму, канцелярщине, казенщине.

31

Война с Японией.

Это выступление вызвано было появлением на «Весенней выставке» 1906 года нескольких картин на гражданские темы, снятых с выставки цензурой. По всей справедливости надо признать, что художественные достоинства этих картин вполне оправдывали ту оценку их, которую дал Куинджи.

33

В годы его юности заработки начинающих художников были, конечно, еще скуднее и случайнее, чем в наши дни. Подобно Крамскому, он, как мы знаем, долго существовал ремеслом ретушера; другие, как Максимов, писали даже вывески… Архип Иванович рассказывал, что заработок в 400 руб., доставшийся ему однажды за этюд, возбудил такое отношение товарищей, что он ножом изрезал эту запроданную вещь…

34

Одно из наиболее шумных и многолюдных чествований произошло в 1908 г., 6 ноября: оно было приурочено к открытию ученической библиотеки при академической «кассе учащихся»… Инициатором этой кассы в старые годы явился Куинджи (задача ее сводится к покупке картин учеников: последние получают на кассы половину суммы, в которую картина оценена членами кассы; затем картина выставляется для продажи «на постоянной выставке» в здании Академии же, известный % с вырученной суммы поступает в пользу кассы). Когда дела кассы тли плохо, профессор Куинджи неоднократно выдавал ей субсидию В результате образовался небольшой капитал, который ученики и решили употребить на создание библиотеки Последней было присвоено наименование «Ученической библиотеки имени А. И. Куинджи». Торжество открытия свелось к сплошным овациям по адресу А. И. в которых принимали участие все собравшиеся: ученики, профессора, гости А. И подарил библиотеке свой портрет, писанный Крамским в начале 70-х годов…

35

В дневнике г. Гурвича записаны некоторые беседы, где Архип Иванович касался религии: он не был атеистом, но церковной религиозности был чужд… Правда, из каких-то ему одному ведомых побуждений он вносил регулярно некоторую сумму на церковь своего прихода; но когда священник этого прихода явился причащать его, он отклонил это предложение, и все свелось к непродолжительной беседе как бы с обыкновенным посетителем, пришедшим навестить больного… Сам Архип Иванович называл себя «религиозным» человеком, говорил о разлитом во всем мире первоисточнике всего сущего, и, кажется, вернее всего можно определить его настроение словами: пантеистический деизм…

«La Russie d la fin du XIX siecle», Art. — par Alexandre Benoist.

«Ежемесячные сочинения» Ясинского, 1901 год.

Я вижу здесь такую же символическую стилизацию, какая виделась мне в иных миниатюрных картинах-рисунках покойного Чурлениса или в тех «космогонических» рисунках Юона, которые так выиграли воспроизведенные в маленьком виде в «Аполлоне»…